

RUTAS DE AMÉRICA

Hecho el depósito que marca la ley

1013

ANA S. de CABRERA

DIBUJOS DE FRANCISCO DE SANTO

RUTAS DE AMERICA

EL FOLKLORE · LA MÚSICA LA HISTORIA · LA LEYENDA LAS COSTUMBRES



MCMXLI
EDITORES: PEUSER, Ltda. • BUENOS AIRES

M O T I V O S

Más que el propósito de «hacer» un libro, muéveme en esta ocasión el deseo de reunir en un volumen todo aquello que desde tiempo atrás viene constituyendo para mí elementos de observación, de búsqueda, de anotaciones acerca de un tema predilecto y siempre apasionante; material disperso, en gran parte, en la actividad impuesta por una actuación sostenida que va de la investigación paciente y metódica a la sala de audiciones y de la conferencia al artículo periodístico.

No es éste un libro que responda a un plan o al desarrollo progresivo y completo de un tema. Es simplemente la ordenación de algunas ideas, de muchas anotaciones efectuadas en

sus fuentes de origen, de reflexiones nacidas en el estudio de algunos aspectos fundamentales y que, siendo, como son, una opinión formada en base de conocimientos adquiridos en la contemplación y estudio de lo actual en relación a los hechos y documentos del pasado, bien pueden constituir un aporte y, en el mejor de los casos, un incentivo para quienes se asomaran por primera vez al vastísimo panorama de nuestra América, cuyo pasado, el anterior y posterior a la Conquista, ofrece tantos motivos de atracción sugestionante.

Cada uno de los temas reunidos aquí constituyen de por sí la base de un libro o de estudios amplísimos, porque proporcionan — tan rico es el material — distintos ángulos de enfoque. Si mi campaña ininterrumpida en pro del folklore ha podido despertar el interés de algunos, estimular y emular en otros, nada mejor que extenderla ahora al libro, para su mejor difusión y comprensión. Esos temas están mereciendo la atención de los estudiosos; se van creando especialidades de diverso valimiento. Existe un movimiento, cada vez más notorio, favorable a la dilucidación de tan complejos problemas acerca de los cuales hay acumulados trabajos de la más distinta índole y jerarquía. Pero aun queda un sector, considerable, desde luego, de indiferentes. Y a ese sector, representado en las diversas capas sociales, es al que debe interesarse por el conocimiento de las cosas de su propia tierra.

Vayan, pues, estas páginas como la expresión de un viajero que un día salió a recorrer las rutas de América en busca de un remoto ayer, y que, afanoso de hallar la genealogía de la música nativa, expresión sonora de su pueblo, encontró por esos caminos retazos de historia, de leyenda, supervivencia de ritos, usos y costumbres que eran una prolongación de las de su propio suelo. Y pudo advertir así la presencia de un espíritu que sirvió de nexo a tan distintas comarcas, lo mismo en la tierra indígena que en la creada por el hombre blanco de la Conquista.

A. S. C.

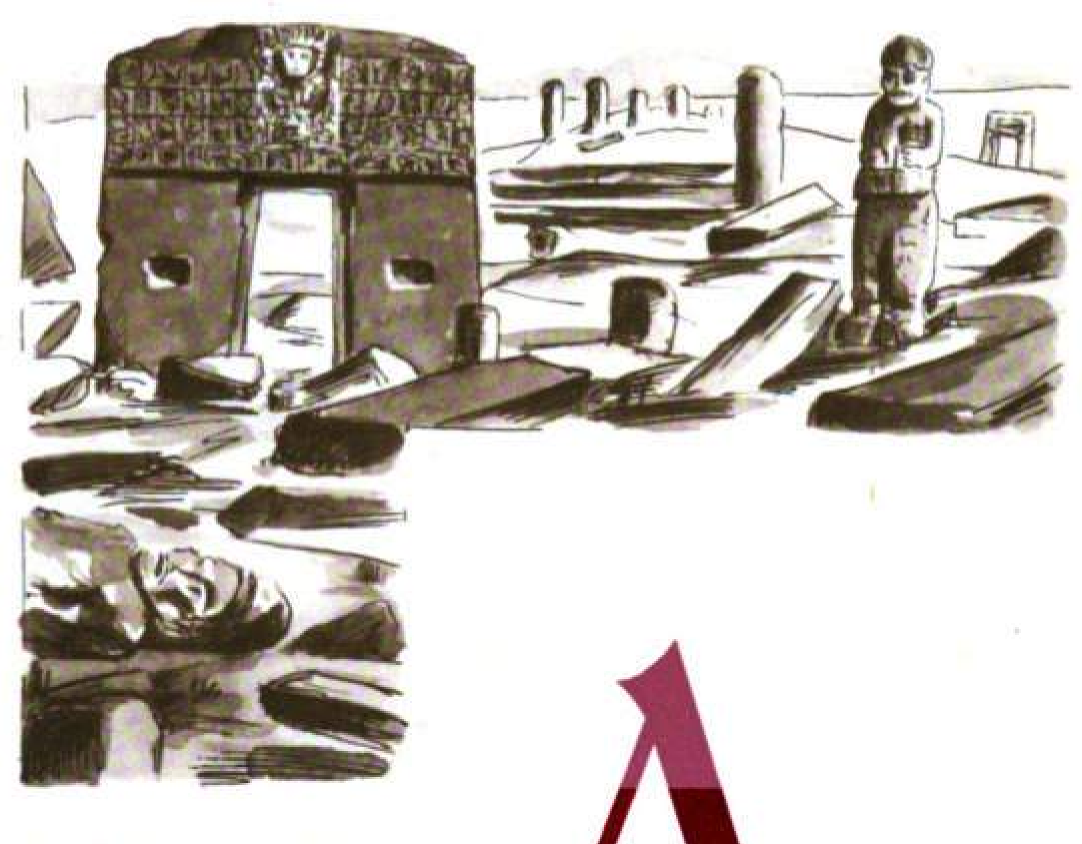


CAPITULO PRIMERO



CAMINOS DE HISTORIA Y DE LEYENDA





HACIA EL CUZCO

A medida que se profundiza el estudio y conocimiento del folklore, se hace irresistible el afán de internarse por sus rutas originarias. La canción o la danza aprendidas en el terruño y que nos quedan como una herencia del pasado, adquieren más tarde un interés excepcional. Su sabor arcaico nos habla de otras épocas que, por lo lejanas, avivan nuestra

curiosidad, nos impelen a la búsqueda, a identificarnos con aquel pretérito de donde proviene el son que empezamos a escuchar de nuestros abuelos en la edad temprana, clima de nuestra formación espiritual que ha de despertar y fijar después para siempre las vibraciones de un sentimiento nacional. Así como el viajero emprende caminos dispares para conocer aquello que está más allá de lo circundante, fuera de los cuatro puntos cardinales del lugar donde lo cotidiano le permite moverse, el estudio del folklore nos induce a no conformarnos con los elementos de común y fácil alcance, o del elemento vivo que proporciona, sino que acucia con la sugestión subyugante de un tesoro escondido. Llegar a sus fuentes, o a lo que se presume como tales, por los caminos de la historia, es un propósito, una necesidad, un imperativo. Caminos de historia y de leyenda que recorriera el hombre primitivo de nuestra América están ahí para tentarnos, invitándonos a seguirlos, a buscar sus huellas — borradas muchas por el andar de los siglos —, enfrentarnos con testimonios indestructibles de su existencia, de su poderío, de su valor como tramo en el desenvolvimiento de las sociedades humanas.

No en vano se ha dicho y se repite: «Decidnos las canciones de un pueblo y os diremos sus leyes, sus costumbres y su historia».

Este deseo, largamente acariciado, de recorrer esas rutas, pude lograrlo después de un largo viaje por las regiones más típicas del interior de la Argentina, donde el acopio de material iba a servirme de base inestimable para esa búsqueda.

Al salir de Tucumán se ofrecen al viajero panoramas de destacada belleza: ríos caudalosos, bosques casi tropicales y cerros cubiertos de vegetación hasta sus cimas.

Después de cruzar Salta y Jujuy nos internamos en Bolivia. Todo esto es como un anticipo de lo que nos reserva el camino emprendido, una suerte de enlace con las regiones vecinas, que ha de irse advirtiendo cada vez más, pues ya en Bolivia no podía sentirme extranjera al oír los ritmos de nuestras danzas populares, como me sucedió más tarde al escuchar una canción peruana en la que nuestra dulce «vidala» exhalaba su queja amorosa y sentimental.

De La Paz emprendí el camino de mis afanes (1). Lo primero que nos sale al encuentro es Tiahuanaco. Acapana, la ciudad misteriosa acerca de cuya antigüedad no han logrado ponerse de acuerdo los arqueólogos, pues mientras Wiesse adjudica a Tiahuanaco antigüedad de 1.500 años anterior a la era incaica, el sabio Uhle opina que «data de un período en el que no se hablaba de los incas y de los queshuas». Por su parte, Polo, Acosta, Cabello de Balboa, Valera y otros dan cada uno variada duración a su período cultural. Y por último, Posnansky le asigna, basando sus cálculos en la variación de la elíptica, la antigüedad fabulosa de 10.600 años (2). Pero ahí está hoy la misteriosa Tiahuanaco, convertida en un montón de ciclópeas piedras — labradas con original arte — que yacen diseminadas en la desolación del paisaje. Resta en pie la llamada Puerta del Sol, otro enigma para el hombre de hoy que aun no se ha puesto de acuerdo ante las figuras simbólicas que esculpiera el hombre de ayer, que mueven la admiración del presente. La influencia de Tiahuanaco está latente en muchos y lejanos sitios, y hasta nuestra cerámica argentina, de estilo «draconiano», presenta analogías que no dejan lugar a dudas de una influencia directa e indiscutible. Eso es lo que le hace decir a Lehmann: «la más antigua cultura calchaquí es incomprensible sin Tiahuanaco».

(1) Año 1929.

(2) El autorizado hombre de ciencia José Imbelloni discrepa con la teoría de Posnansky con respecto a la antigüedad de Tiahuanaco.

Desde allí se tarda poco en llegar al Titicaca, el lago sagrado envuelto en la leyenda. Se extiende a una altura de 3.880 metros sobre el nivel del mar. Tampoco hasta ahora, geólogos y arqueólogos han podido llegar a conclusiones más o menos aceptables acerca del fenómeno que llevara a tan elevada altura esa dilatada masa de agua.

Siglos y milenios han transcurrido. Surgieron razas y culturas que hoy se admiran por los vestigios llegados a nosotros, y el sagrado lago, testigo de quién sabe cuántos maravillosos acontecimientos, inmutable guarda celosamente secretos trascendentales para la historia de nuestra América. Emoción casi religiosa nos domina al contemplar ese prodigio de la naturaleza, y nuestro espíritu se sobrecoge tras los cendales de su misteriosa leyenda.

Pero como la presencia del hombre moderno reclama ahora su lugar y demuestra su utilidad, allí está «El Inca», moderno vapor que hace la carrera desde Guaqui a Puno, para proseguir el viaje. Sobre el puente de mando, una figura refulgente de Inti, el *dios sol* de los queshuas, mirando hacia el poniente, va señalando la orilla opuesta, figura simbólica cuya visión es como un nexo entre dos épocas.

Las riberas del lago y el bajío de los cerros que lo circundan, muestran el verde tierno y jugoso de los maizales y trigales. Ramificaciones del Ande soberbio ostentan sus cimas coronadas de nieves eternas, y al ponerse el Sol tórnanse rojas como llamaradas. Los atardeceres en esta región son maravillosos.

El colorido azul verdoso del agua, su cintura de vegetación, las sierras ríspidas, en sus variadas coloraciones rojizas, violetas y grisáceas, con sus eminencias cubiertas de nieve destacándose en la diafanidad profundamente azul del cielo, nos sugiere la obra colosal de un pintor que

se hubiera deleitado derrochando colores y matices de una belleza sin igual, en un paisaje de magnificencia única.

El «Inca» intérnase orgulloso en el lago, y más tarde, por la ausencia de costa, experiméntase la sensación de encontrarse en pleno mar. Sólo de vez en cuando se ve una que otra prominencia: son los audaces picos andinos, el Illimani y sus hermanos menores.

Las islas del Sol y la Luna van quedando atrás, y después de doce horas de lenta navegación llégase a Puno, puerto peruano. Pueblo antiquísimo, no ha variado casi su aspecto desde la época de la Colonia, y Puno continúa siendo un reducto aymara (1) en tierras que fueron del dominio «colla» y de los incas alternativamente. El conquistador ha dejado allí un magnífico exponente de su arte: la

---

(1) *Aymara*, nombre con el cual se designa a los habitantes del Collao, a quienes, con mayor propiedad, debiera llamarse «collas». El hábito de escribir y pronunciar *aimará* — con acento — debe proscribirse, por ser voz grave y no admitir las leyes prosódicas de este idioma las voces agudas.

Hay que destacar la anarquía reinante en la ortografía de voces tan importantes como *queshua* y *aymara*. Si bien en la Argentina es común decir y escribir *quichua*, la inmensa mayoría de los cronistas y hombres de ciencia, que desde la conquista hasta nuestros días se han ocupado de temas afines a esta voz, usan *queshua* con «e» en lugar de «i», para denominar este idioma. Además, los propios habitantes de los grandes centros indígenas dicen siempre queshua, pues en la prosodia hispana es la letra que más se le aproxima fonéticamente.

Según Lehmann, queshua era el nombre de la región, que fué aplicado a la raza que vivió allí. Middendorf, para designar la voz «idioma» dice: runa-simi, es decir, la boca del hombre.

Reparemos en que cada idioma tiene su manera particular para la pronunciación, no ya de las sílabas, sino de cada letra. Otro tanto ocurre con el queshua.

A fines del año 1931 se llevó a cabo en Lima un Congreso local, organizado por el Ministerio de Instrucción Pública, con el propósito de que se llegara a un acuerdo para uniformar la escritura del queshua, ya que la anarquía más grande reinaba en la materia, pues arqueólogos, historiadores y folkloristas escribían cada cual como mejor creía interpretar la grafía y fonética del idioma. En ese entonces, encontrándome en Lima, donde cumplía una misión cultural confiada por nuestro Ministerio de Instrucción Pública — el titular de la cartera era a la sazón el doctor Manuel de Iriondo —, fuí invitada gentilmente a participar en dicho Congreso. Por desgracia no se llegó a ningún acuerdo. En vista de ese resultado negativo, el Ministerio designó una comisión encargada de profundizar ese estudio y sentar normas para el futuro. Pero la anarquía continúa, y hasta el presente, los historiadores ingleses, alemanes, americanos y de otras nacionalidades, amén de los propios peruanos, siguen usando su particular ortografía.



Catedral, cuya portada, de piedra labrada, tiene la gracia ligera del encaje.

No podemos detenernos mucho porque el Cuzco [1], meta de nuestro viaje, nos espera. Sorteando serranías y abismos nos lleva el ferrocarril hacia ese destino. Numerosos pueblos despiertan nuestra atención; permanecen en su estado primitivo como si hubieran visto pasar impasibles la marcha de los siglos sin contagiarse del ritmo de la vida.

A 4.118 metros sobre el nivel del mar está La Raya, el punto más elevado del trayecto, evidencia del «divorcius acuarum». Las corrientes de agua formadas por diversos manantiales y las aguas del deshielo que bajan de las sierras vecinas, corren las unas a derramar sus caudales en el lejano Atlántico por vía del Amazonas, y las otras, por el lado opuesto, van hacia el Pacífico.

Luego nos sale al encuentro el pueblo de Sicuani, en el que se llevan a cabo tradicionales ferias, reuniéndose con

(1) Ombligo, centro en queshua.

este motivo gran número de indígenas, que vienen desde distancias considerables a mercar sus productos: tejidos, cacharros, comestibles y hasta el ganado. Quien se detenga en este lugar en día de feria, no habrá perdido su tiempo, por los innumerables motivos de interés que ofrece al forastero. En este pueblo, perdido entre las serranías, tiempo después hube de ofrecer un concierto de música folklórica ante un auditorio compuesto de nativos y del cual guardo inolvidable y grato recuerdo por el religioso silencio y la compresión de la mayor parte de esas sencillas gentes.

Costeando el Vilcanota, llegamos por fin al Cuzco, población que fuera capital del Imperio Incaico y hoy declarada «capital arqueológica de América», de cuyas sucesivas refundaciones he de ocuparme en capítulo aparte. El interés histórico y arqueológico del Cuzco es inmenso, tanto que se piensa, por analogía de importancia, en viejas culturas: Menphis, Thebas o Babilonia y, en Occidente, en el esplendor de Grecia y Roma.

La ciudad incaica se halla situada al pie de la fortaleza de Sajsahuaman, y estaba dividida, según Garcilaso de la Vega, en cuatro partes, correspondientes a cada una de las cuatro regiones de que constaba el Tahuantinsuyo, es decir, el Imperio de los Incas.

Según algunos historiadores, el Cuzco, en la época postrera del incanato, llegó a tener una población de 200.000 habitantes y estaba embellecida por grandes y soberbios edificios, templos y santuarios. Residencia de los Incas y de la nobleza, convergieron a ella las más avanzadas culturas del Ande y de la Costa.

El Estado incaico era una monarquía teocrática y paternal. Generalmente hereditario por derecho de primogenitura, se dieron, sin embargo, casos de elección, como en Wiracocha e Inca Yupanki, que eran miembros de la real estirpe.

El Inca era considerado hijo del Sol y se le tributaba adoración religiosa, al igual que a los antiguos Faraones en Egipto.

El régimen de gobierno y su sociología demuestran no hallarse muy distantes de conceptos modernos, que hoy suponemos como conquista de la civilización.

La cooperación colectiva realizó el milagro de levantar monumentales edificios, de trazar caminos que por cimas y hondonadas unían los vastos confines del Imperio, de los cuales aun hoy existen algunos; de acueductos, científicamente construídos, utilizados para llevar el agua indispensable a un pueblo eminentemente agricultor.

Un exégeta de la «raza de bronce», el doctor Luis E. Valcárcel, ante la contemplación de la obra titánica realizada por esos hombres de ayer, aconseja que en lugar de decir: «es obra de romanos», debemos hacer justicia diciendo: «es obra de incas».

Muy cerca del Cuzco, la fortaleza de Sajsahuaman es otro motivo de asombro. Pertenece a la era ciclópea o megalítica. Comprendía tres circuitos de murallas cerradas, superpuestas y convenientemente defendidas. Cada una se extendía de dos a tres kilómetros, y entre una y otra había un espacio de cinco a diez metros de ancho. Entrábase en cada circuito por varias puertas; dos de las más hermosas se conservan aún en la región oriental, casi íntegramente, lo mismo que las sólidas escalinatas de acceso. En el circuito interior existen tres torreones circulares, un poco a la manera de las almenadas torres de la época medioeval.

Desde uno de esos torreones, informa la historia, lanzóse el inmortal Cahuide, arquetipo del estoicismo de la raza, cuando, vencida por completo la resistencia de las huestes de Manco ante el empuje y las más eficaces y mortíferas armas del conquistador, para no rendirse prefirió arrojarse a los abismos con su maza y su escudo, ante el asombro del enemigo victorioso.

Los «Intihuatanas» (círculo del Sol), o como los llama el historiador peruano Luis Sivirichi, *Intihuaytanas*, es decir, lugar donde se ofrendan flores al Sol, han dado lugar a múltiples discusiones sobre su finalidad.

Algunos historiadores, y muy particularmente el autorizado historiador peruano don Horacio Urteaga, les asignan un papel religioso, considerándolos altares propiciatorios. Garcilaso describe en sus «Comentarios» las características de los «intihuatanas» y las diversas finalidades que tenían para realizar observaciones astronómicas.

Estos altares y observatorios astronómicos eran ya empleados en la época preincaica; las ruinas que quedan de ellos así lo atestiguan, aun en sitios remotos, como ser en la hoya del Titicaca, en Chavín y en varios puntos de la región central del Perú, como también en Salapuncu, Pisac, Ollantaytambo, etc.

En el Cuzco está también Kollkampata. La etimología de esta palabra corresponde al destino que se le daba, es decir, granero del imperio. Está situado al norte de la ciudad, y la tradición lo señala como palacio del Manco Capac, cosa improbable, porque se sabe que el primer Inca perteneció a un «ayllu de Urin Cusco», o sea el barrio del Sur. Aquella suposición se explicaría únicamente aceptando la hipótesis de que Pachakutej, al ascender al trono, asignara Kollkampata a los descendientes del «ayllu» de Manco. Presúmese que este palacio fué también residencia fortificada.

Los restos más notables de esta sección arqueológica son las portadas de la calle Choquechaca, especialmente la existente en la extremidad superior de esta vía, una de las más hermosas del Cuzco antiguo. Cruzan transversalmente Choquechaca otras calles perfectamente incaicas, como la llamada de «Las siete culebras» y la de Jatunrumiyoj. La primera exhibe, tallada en altos relieves sobre las piedras que forman el lienzo de la muralla que da hacia la calle llamada hoy de «Las Nazarenas», siete sierpes o culebras

pequeñas, que unen a su valor simbólico el más importante aún de la excepción, porque la arquitectura incaica, y de modo particular la cuzqueña, está desprovista de todo motivo ornamental.

Jatunrumiyoj ostenta una muralla de grandes piedras, de disposición poligonal, entre la que se destaca una con doce ángulos o aristas, piedra singular ensamblada con once más pequeñas. Dice el autorizado investigador J. Uriel García, en los estudios arqueológicos que reunió bajo el título de «La Ciudad de los Incas», que ésta «es la piedra jefe o clave de todo el edificio», cuyo simbolismo interpreta en el sentido de que esas once piedras pequeñas representan las once tribus que participaron en su construcción.

En este sector se encuentran también las ruinas de Cunturhuasi, sobre las cuales levantaron los conquistadores la iglesia del Triunfo y cuyo interés especial estriba en la muralla, que está soberbiamente redondeada, y las de Hatankancha, residencia del Ayllu Inka Yupanki.

En la región del Sur existe un gran número de ruinas de gran interés. Mencionaremos la de Ajllahuasi o Casa de las Escogidas. Las doncellas seleccionadas por su belleza en todos los pueblos del incario eran llevadas a este palacio, para hacer vida de clausura.

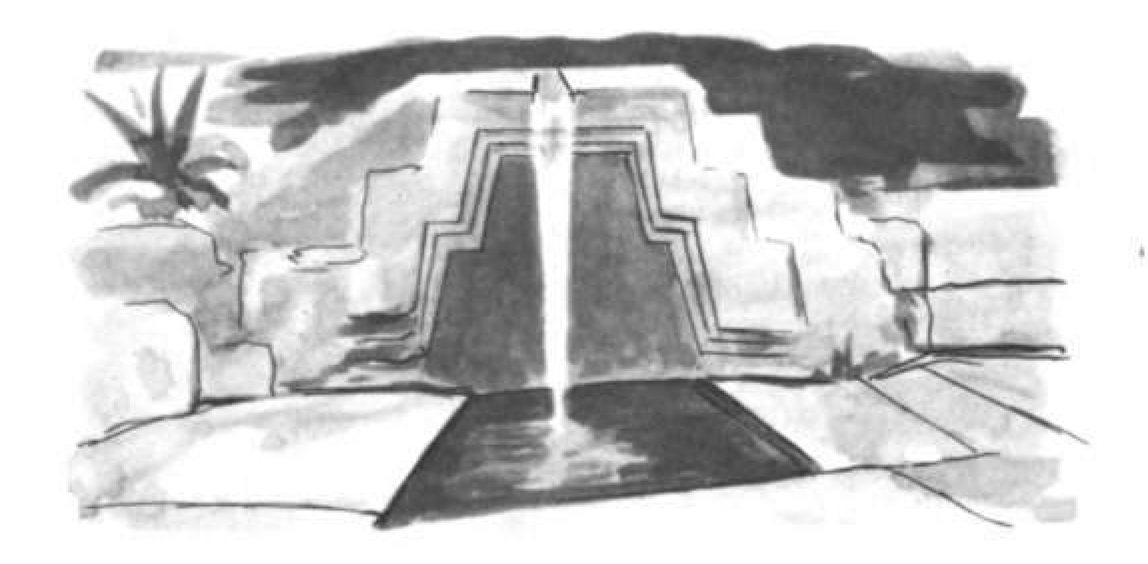
Había varias clases de «ajllas»; las destinadas al culto de Inti, es decir, las vírgenes del Sol, estaban obligadas a vivir en absoluta pureza y servir al culto, y otras, que no pronunciaban votos de castidad, eran cedidas a los jefes que se habían destacado en grandes o nobles acciones, para que las hicieran sus esposas. Las escogidas hilaban y tejían los ropajes del Inca, verdaderos primores del arte textil. Además elaboraban zankju o panetón de maíz, para las grandes fiestas solares. Nadie que no fuese el Inca o la Koya, su esposa, podía penetrar en este recinto, y a quien osara hacerlo, castigábasele con penas severísimas, igual que a las escogidas que quebrantaban el voto.



Ajllahuasi era un recinto rodeado por sus cuatro costados de elevadas murallas y en su interior estaban las viviendas de las escogidas, cuyo número llegaba a varios centenares. Fuera había jardines y adoratorios, donde las doncellas indias recreaban sus espíritus o elevaban en unción fervorosa sus plegarias al Sol, padre de toda cosa. Sobre las ruinas de Ajllahusi, cenobio en el incario, se edificó durante el coloniaje — coincidencia curiosa — el convento de monjas de Santa Catalina.

Hacia el sur de su magnífica ciudad y frente a la gran plaza donde se realizan las más importantes fiestas religiosas y las asambleas populares, los Incas elevaron el Intikancha o Intihuasi, maravilloso santuario del Sol, la obra más perfecta y fastuosa que el espíritu artístico del indio pudo concebir.

La adoración al Sol, dios máximo, sustituyó en el incanato a los antiguos ídolos totémicos, a las primitivas divinidades pétreas. El culto al Sol llevaba aparejados los de la Luna, las estrellas y los fenómenos meteorológicos. De tal suerte, Intihuasi fué el conjunto de templos destinados al culto, y comprendía edificios para el Sol, la Luna, algu-



nas estrellas y planetas, y para el rayo, el trueno, el arco iris, símbolos de la luz.

El fervor religioso de los indios acumuló en Intihuasi fabulosas riquezas. Los cronistas de la Colonia hablan del oro del Korikancha como de un fantástico cuento de Las Mil y una Noches. Mansión espléndida por su arquitectura y emporio de todas las riquezas que podían brindar la naturaleza y el artificio humano reunidos, en ella encontróse cuanto hubo de grande y superior en el Imperio.

Todas esas ruinas, de ciclópeos muros que desafían valientemente la acción devastadora de los hombres y el tiempo, no eran en su interior, en la época de su esplendor máximo, paredes desnudas y frías. El arte del tejido había llegado a un grado muy alto de perfeccionamiento; así, tapices maravillosos con los retratos de los Incas, de los dioses tutelares, figuras simbólicas, plantas, flores y frutos adornaban las paredes y el piso.

Los templos ostentaban adornos de láminas de oro cincelados y calados, de una labor estupenda.

Los cronistas de la Colonia cuentan maravillas de la pompa y esplendor de las viviendas, de sus fiestas y cere-

monias religiosas. Nos ilustran que la Koya, la esposa del Inca, tenía su guardia personal, aparte de cien doncellas que atendían a la real señora.

Crónicas de la Conquista, inconclusas, más de oropel que de hondura. Testimonios de la existencia de un nivel de cultura logrado por el habitante primitivo de lo que es hoy nuestra América, pudo constituir otro descubrimiento para el hombre que, merced a su arrojo y audacia, hallóse un día en presencia de un nuevo continente. Buscador de lo fabuloso, ávido de riquezas, no reparó demasiado en los arcanos que le ofrecía el Nuevo Mundo y desechó este otro tesoro. De haberlo valorado con las prendas del espíritu y la inteligencia, ¡quién sabe qué maravillosos caminos hubiera dejado expeditos hacia el pasado, para la investigación y contemplación del futuro! Prefirió destruir para construir sobre esas ruinas, que hoy se vengan atrayéndonos con su poder de siglos, sin advertir que en esa destrucción íbase buena parte de la fortuna buscada. Destino fatal y dominante de toda conquista.





CUZCO

CAPITAL ARQUEOLÓGICA DE AMÉRICA

Sobre la destrucción de las que fueron maravillosas edificaciones de los incas, construyó el hispano las suyas. Sobre las mansiones y templos del incanato se levantaron las de la Colonia, como un símbolo de la dominación o como queriendo borrar con ello los vestigios de una civilización que había marchado por derroteros distintos. Al tomar posesión del Cuzco [1], el centro más importante del imperio incásico, fundaron «la ciudad española del Cuzco», la que

[1] En la voz Cuzco, muchos autores respetan esta ortografía impuesta por el conquistador. En cambio, algunos escritores de la presente época escriben Cusco por razones de mayor propiedad y por considerarla más cerca de la fonética indígena.

cuatro siglos más tarde, recuperando su privilegio milenario, fué consagrada «capital arqueológica de América» (1).

En realidad, esa fundación no fué otra cosa que una refundación, ya que debemos aceptar, por lo menos, las dos primeras fundaciones, pues cuando el primer Inca, Manco, como fundador del nuevo imperio, se enseñoreó en este lugar, ya existía allí un pueblo desde muchas centurias. Y este pueblo era agricultor y de cultura bastante adelantada. Prueba de ello son las estupendas ruinas de este período, que atestiguan que estas regiones fueron importantes centros poblados donde se había desenvuelto la vida civil, política, religiosa y artística, en una vasta trayectoria. Llegaron a poseer una organización política con poderes centralizados y respetables, y por ello se pudieron realizar tan magnos esfuerzos colectivos, revelados en sus grandiosos monumentos: templos, palacios y fortalezas. En este período se encuentra ya organizada «la familia», estructura ésta que perduró en el «Ayllo», asociación que los incas respetaron y mejoraron debidamente; el sentimiento religioso había creado una adelantada teogonía; y en el arte, por sobre todo, culminaron de tal manera, que sus obras han vencido la acción destructora del tiempo y los elementos, acreditando la elevación de sus ideas, la técnica de sus procedimientos y la potencia de su inventiva (2).

En el comienzo de la nueva o segunda era de los Incas, según Murúa, habitaban los valles del Cuzco los Lares, los Poques y los Huallas.

En cambio, Sarmiento dice que las naciones que allí vivían se denominaban Sauaseras, Antasayas y Guallas. Pero Murúa anota que antes de los Lares, Poques y Huallas, que eran de filiación aymara, la región estuvo habitada por los queshuas de la primera dominación o del primer imperio.

---

(1) El XXV Congreso Internacional de Americanistas. La Plata, 1932.

(2) Horacio Urteaga: *El imperio incaico.*

Así, queda comprobado que al asentarse Manco y los súbditos que le acompañaron a poblar la región del Cuzco, este valle contaba ya, entre sus primeros habitantes conocidos, con una tribu queshua y más tarde con elementos de dominación aymara, que a su vez fueron derrotados y dominados por Manco Capac. En esta forma sucediéronse las distintas fundaciones, dinastías o grupos étnicos, que tienen su momento de predominio en esta feraz región, testigo de tantos magnos acontecimientos.

Con la muerte del último Inca gobernante, Atahualpa, finaliza la gran tragedia, en la cual un floreciente imperio cayó abatido, para nunca más resurgir.

En esos momentos, la ciudad sagrada del Cuzco — o Kosko, como se denominaba entonces — cuenta alrededor de doscientos mil habitantes, según los cronistas de la época. Sus magníficos templos, palacios y fortalezas muestran la pujanza y el valor de la raza.

La vida civil y social se desenvuelve en la abundancia, y la Roma de América vive fastuosa y confiada, hasta que llega el conquistador audaz y arrojado, que la sume en la tristeza y desesperanza de lo irremediable.

Los conquistadores, capitaneados por Pizarro, irrumpieron en la capital del Tahuantinsuyo el 15 de noviembre de 1533 (relación de Pedro Sancho).

Asegúranse contra posibles agresiones, se prosigue la persecución de Quisquis y verifican la toma de posesión de la capital del Imperio, en nombre del emperador Car-

los V, sentando el acta de la fundación de la ciudad española sobre la indiana (1) el día 23 de marzo de 1534.

El manuscrito en el cual consta dicho acto es un cuaderno de 134 hojas de papel de oficio, escrito por ambos lados en letra menuda, clara y legible, del español que se usaba en el último tercio del siglo XVI. A manera de carátula, la primera hoja lleva esta inscripción en grandes letras: «Primera fundación desta gran ciudad del Cuzco». Más abajo: «La qual se pusso en principio deste libro y esta el quaderno original en fin del». «El qual se busco y pusso por cabeça por md°. del exm°. Señor Don Francisco de Toledo — virrey destos reynos».

Debajo, en letra y tinta distinta, se lee: «Libro de ordenanzas de X° .». «El licenciado Polo de Ondegardo, Corregidor y Justicia Mayor en esta gran ciudad del Cuzco, mando a vos, Sancho Ortiz de Orúe, escribano del ayuntamiento desta dicha ciudad, que por cuanto en vuestro poder se ha hallado y habéis exhibido un libro escripto en papel a manera de cuaderno, el cual, según por él parece, es libro viejo del Cabildo del tiempo del Marqués don Francisco de Pizarro, y porque la primera hoja dél parece estar rota y maltratada, y en partes falta algún pedazo, de cuya causa no se puede enteramente saber y entender

---

(1) «En el mes de marzo de 1534 ordenó el gobernador que se reunieran en esta ciudad la mayor parte de los españoles que tenía consigo, e hizo un acta de fundación y formación del pueblo, diciendo que la sentaba y fundaba en su mismo ser, y tomó posesión de él en medio de la plaza, y en señal de fundar y comenzar a edificar el pueblo y colonia, hizo ciertas ceremonias, según se contiene en el acta que se hizo, la que yo el escribano leí en voz alta a presencia de todos y se puso el nombre a la ciudad «la muy noble y gran ciudad del Cuzco», y continuando la población, dispuso la casa para la iglesia que había de hacerse en la dicha ciudad, sus términos, límites y jurisdicciones, y en seguida echó bando diciendo que podían venir a poblar aquí y serían recibidos por vecinos que los quisieran poblar, y vinieron muchos en tres años. De entre todos se escogieron las personas más hábiles para encargarse del gobierno de las cosas públicas, y nombró su lugarteniente, alcaldes y regidores ordinarios, y otros oficiales públicos, los cuales eligió y nombró en nombre de su Magestad y les dió poder para ejercer sus oficios». (*Pedro Sancho, relación*, COL. URTEAGA ROMERO).

lo que en dicha hoja se contiene, y es necesario que se procure saber y entender lo que declara la dicha hoja, se puede colegir y entender para dar la más claridad della que ser pueda; por tanto, yo os mando que veáis y leáis y paséis la dicha hoja, en todo lo que della se puede leer y entender, y asentéis y déis por testimonio todo lo que della entendiéredes y viéredes y coligiéredes que se puede colegir y declarar, para que del dicho testimonio conste lo que en dicha hoja se puede contener y está escripto; lo cual declararéis conforme a ella todo lo que della coligiéredes y entendiéredes, lo cual déis signado con vuestro signo en pública forma y manera que haga fe, so pena de doscientos pesos, porque asi conviene al servicio de Dios Nuestro Señor y al de su Magestad y a la buena obra y pulicia de los papeles del dicho cabildo. — El licenciado Polo. — Por mandato de su merced. — Sebastián de Muxica, escribano público.

«E yo, el dicho Sancho Ortiz de Orúe, escribano susodicho, en cumplimiento de lo mandado por el dicho señor corregidor, doy fe que vide y leí la dicha hoja del dicho libro muchas veces, para ver y entender lo que el dicho señor corregidor demanda, y después de bien vista y leída, doy fe que, a lo que por ella parece y se colige y deja leer, es que en Lunes y veinte y tres de Marzo año del nacimiento de Nuestro Señor JesuXpto de mil y quinientos y treinta y cuatro años, el dicho Marqués don Francisco Pizarro se juntaron mucha cantidad de españoles que se hallaron en esta ciudad y fray Vicente de Valverde, e Juan Pizarro, y Gonzalo Pizarro y otros muchos, y la mayor parte dellos está asentado en la dicha hoja, y trataron; y el dicho Marqués parece que propuso la población desta ciudad ser bien hacerse aquí por lo que convenía al servicio de Dios Nuestro Señor y al de su Magestad, y por la salud y sanidad de los españoles, y para su defensa, si en algún tiempo los naturales se alzasen. Y en efecto, consta de la dicha hoja haberse acordado de hacer en esta ciu-

dad la dicha población, reservando para si conviniese poder mudar la dicha población, a otra parte cada y cuando que le pareciese; y reservó lo susodicho viendo que convenía al servicio de su Magestad, y al sosiego destos reinos; y ansi, en efecto, parece que fundó la dicha ciudad y tomó la posesión della en el dicho día lunes veinte y tres de Marzo del dicho año de mill y quinientos y treinta y cuatro; la cual dicha posesión parece que tomó en las gradas de la dicha picota, que pocos días había que mandó hacer y poner en medio de la plaza. Y pidió por testimonio como con un puñal que traía le abrió algo de las dichas gradas y cortó un ñudo del madero de la dicha picota en presencia de todos, y hizo todas las diligencias de fundación desta ciudad, que dijo que era obligado a hacer; y puso por nombre a este dicho pueblo la muy noble y muy grande ciudad del Cuzco, dejando a su Magestad y a los señores de su muy alto Consejo, y dándoles la obediencia que en tal caso se requiere, para que puedan enmendar, aprobar y confirmar todo lo hecho en su Real nombre o como mejor viere que conviene a su Real servicio; y parece y se dejó leer y entender lo susodicho y colegir de la dicha hoja. Que fueron testigos el Capitán Gabriel de Rojas y Francisco de Godoy, el Capitán Juan Pizarro, y Gonzalo Pizarro y el Bachiller Juan de Balboa y Alonso de Medina. Lo cual parece que pasó ante Pedro Sancho, escribano; y parece que está firmado del nombre de dicho marqués Francisco Pizarro y Fray Vicente de Valverde. Y ansí mismo de la dicha hoja parece, y se deja entender por parte de la dicha hoja, este mismo día se nombró el sitio y solares de la Iglesia mayor desta ciudad, que se puso por nombre Nuestra Señora de la Concepción; y ansí mismo parece que se deja entender que el dicho Marqués don Francisco Pizarro en este mismo día señaló los límites y términos desta dicha ciudad, la provincia de Chinchaysuyo, que ansí parece le nombraban los naturales, y la provincia de Vilcas, que pa-

rece ser entre esta ciudad y la de Jauja, que ansi mismo el dicho Gobernador pobló; y declaró que el dicho pueblo y provincia de Vilcas entra en los términos de la ciudad de Jauja.

«Item, de la parte y provincia de Condesuyos de los naturales la tienen puesta este nombre, la cual provincia es hasta la Mar del Sur, dado por los términos y limites a esta ciudad toda la tierra que se incluye y entra en la dicha provincia de Condesuyo, desde esta ciudad hasta la dicha Mar del Sur.

«Item, a la parte de Andesuyo, que es la tierra adentro, frontero de la dicha provincia de Condesuyo y la Mar del Sur, daba por límites y término a esta dicha ciudad la provincia de Andesuyo con todo lo que ha servido y lo subdito a esta dicha ciudad y a los señores que en ella han sido.

«Item, a la parte de Condesuyo, que es hacia el Levante, frontero a la provincia ya dicha de Chinchaysuyo y en medio de los lados de las dos provincias de Condesuyo y Andesuyo, señalaba y señaló, y daba y dió por límites a esta dicha ciudad todo lo que entra y se incluye en la dicha provincia de Collasuyo, en la provincia de Sami e tierra de Caribes, que está delante della, y todo lo demás que sirve y ha servido a esta ciudad y a los señores della pasados que en ella han sido. Los cuales dichos términos y límites como van declarado las dichas cuatro provincias doy por limites en esta dicha ciudad y se las señalo en nombre de su Magestad y por virtud de sus reales poderes que para ello tengo. Testigos, el Capitán Gabriel de Rojas, el Capitán Pedro de Candia. — *Francisco Pizarro.* — *Fray Vicente de Valverde.*

«Y parece que en este mismo día el dicho Gobernador mandó pregonar públicamente que todas las personas que quisiesen asentar y tomar vecindad en esta dicha ciudad, se fuesen a asentar ante Pedro Sancho, escribano, ante quien

parece que pasaban los dichos autos; y ansí parece que luego comenzaron a escrebir y se escrebieron muchas de las personas españolas que en ella estaban, los cuales van escriptos mucha parte dellos en la dicha foja y en la otra que se sigue adelante, a que me refiero; y doy fe que lo que va por relación en este testimonio, es y parece, e yo colegí ser ansí y por lo demás que está escripto en la dicha hoja y lo demás que está escripto a la letra se sacó de la dicha hoja a que me refiero y remito; y otros autos van adelante en este libro, que se dejan bien leer y entender.

«E luego el dicho señor Corregidor vió el libro de Cabildo viejo, donde se sacó lo sobre dicho y le parece que la sustancia es la contenida en el testimonio de suyo puesto; y ansí lo firmaron de sus nombres. — El Licenciado Polo.

«Y por ende fice aquí mio signo que es a tal. En testimonio de verdad. — Sancho de Orúe, escribano público y Cabildo.

«E luego después de lo susodicho, se sigue sin rotura ni chancelación lo siguiente:

«Muchas de las cuales dichas personas que aquí van declaradas y asentadas por vecinos, por estar ausentes y en servicio de sus Magestades, no pudieron parecer presentes ante mi el dicho escribano a tomar la dicha vecindad, y van asentados en esta copia porque personas que tuvieron su poder para ello los asentaron y declararon. Ante mí. — *Pedro Sancho*».

A partir del 23 de marzo, a diario se hacen anotaciones de las providencias de Pizarro y los actos del nuevo gobierno. Se nombran autoridades y se adoptan todas las precauciones para seguir conquistando y poblando «la dicha provincia del Pirú, hasta doscientas leguas de tierras que comienzan desde el pueblo que en la lengua de los indios se dice Temunpulla y después la llamasteis Santiago, hasta llegar al pueblo de Chincha, que puede haber las dichas doscientas leguas de costa».

El salario de don Francisco Pizarro por estos servicios es de «sietecientos y veinte y cinco mill mavadis en cada un año».

Siguen distintas providencias, relativas a los actos del Gobierno, hasta que en el día 24 de octubre del mismo año «entraron en Cabildo y Ayuntamiento los muy nobles señores Teniente Hernando de Soto e Beltrán de Castro y Pedro de Candia alcaldes, y Pedro del Barco, y Gonzalo Pizarro, y Francisco Mexia, y Juan de Valdivieso e Gonzalo de los Nidos y Diego de Bazán regidores, e así juntos, Pedro del Barco dió una carta del Señor Gobernador en que por ella manda que se repartan solares y tierras en esta ciudad».

Y así como se derrumbó la soberanía de los Incas, se derruían los soberbios monumentos, ya desnudos de sus magníficos artesonados, cenefas y otros adornos de oro, plata y valiosos tejidos policromos y pieles finas.

Y con las piedras pulcramente pulidas, se levantan muchas veces sobre los mismos cimientos, o comienzo de los admirables muros indígenas, las cárceles, los cabildos y las iglesias. Poco a poco fué borrándose el trazo de la ciudad imperial, sólida, grave y espléndida, y se irguió, sobre la antigua planta, una ciudad mitad morisca, mitad cristiana, que a través de las centurias no ha perdido su fuerza ni su carácter (1).

---

(1) El virrey Toledo, en la *Relación del estado de las cosas de guerra*, hecha en Cuzco en 1571, dice: «En esta ciudad he hallado la fortaleza que labró Tupa Inga, Huayna Capa y Huáscar, su hijo, cada uno su parte; es cosa en que se muestra bien en el poderío del diablo con lo que sujeta su fundamento de taza, de hermosísima sillería, de tan grandes piedras, que parece imposible haberlo hecho fuerza de hombres, ni industria humana. El sitio es en un cerro (se refiere a Sajsayhuaman), a caballero bien alto y junto sobre esta ciudad, aunque el mismo sitio tiene algún padrastro detrás del, pero no cosa para la artillería desta tierra puede tener peligro; de la sillería de esta fortaleza, que es de muy gran sitio, se han labrado las más casas desta ciudad; queda para labrarse todo lo que quisieren con muy poca costa».

El antiguo palacio del Inca Huiracocha es hoy la catedral; Ajllahuasi, la casa de las escogidas, las ñutas y vestales del culto al Sol, y de las cuales salían algunas para contraer ventajosas uniones matrimoniales, es hoy el convento de Santa Catalina; sobre las ruinas del antiguo palacio Amaru-cancha, mansión del Inca Huayna Capac, la Compañía levantó su templo, en el que se destaca la delicada arquitectura de sus torres.

Santo Domingo álzase sobre las ruinas del Templo del Sol. La casona de los marqueses de Buenavista y Rocafuerte está asentada sobre las ciclópeas y estupendas murallas del palacio del Inca Roca, quinto soberano del Imperio. En todos los maravillosos rincones del Cuzco, la emoción del recuerdo se adueña del espíritu. Y esos viejos muros que vieron nacer y caer imperios, que asistieron al génesis de nuestra América, contemplarán el florecer estupendo, pero lógico y seguro, de pueblos llamados a grandes destinos.





CULTURAS ABORÍGENES

Sucesivos descubrimientos nos prueban la antigüedad de las culturas del hombre que en determinada época habitara lo que es hoy el suelo americano. Y poco a poco va haciéndose la luz en tan magno y trascendental asunto; así vamos conociendo con exactitud sitios, épocas, áreas de difusión, inmigraciones, características y variaciones del arte, usos y costumbres del hombre primitivo de la América del Sur.

De manera que el arduo problema de cómo y cuándo inicia el hombre su ciclo de evolución, que culmina en manifestaciones tan superiores, es labor que apasiona a gran número de americanistas.

Entre los argentinos, J. Imbelloni y Enrique Palavecino son los que últimamente han aportado valiosas — y

quizá concluyentes — afirmaciones a fin de descubrir el misterio de la esfinge indiana o americana.

Si bien la esfinge guarda celosamente sus secretos, pacientemente, los hombres de ciencia laboran con tesón y le arrancan sus misterios.

En los primeros días de julio de 1913, la Universidad de Yale envió una expedición, dirigida por Mr. Hiram Bingham, para realizar diversos estudios en los alrededores del Cuzco. A esta expedición le cupo el honor del descubrimiento de Machu-Picchu, antaño floreciente residencia de personajes de la Corte, con sus templos, obras de defensa, etc.; hogaño ruinas que muestran la grandeza de lo que fué.

Más tarde, en 1925, el notable arqueólogo peruano doctor Julio C. Tello descubre en Paracas una magnífica modalidad de arte precolombino de destacadas características.

El doctor Tello ha llevado a cabo un nuevo descubrimiento de incalculable valor artístico y cuya antigüedad se remonta a épocas anteriores a la Era Cristiana. Este hallazgo, cuyas ruinas pertenecen a la cultura Chavín, se encuentra en un sitio muy distante de lo que se creía el perímetro de dispersión de dicha cultura, lo que prueba que ella abarcaba grandes extensiones en el centro del Perú.

El centro de dicha cultura se halla ubicado en la gran hoya del río Marañón, se extiende hacia la sierra y con esta nueva ampliación llega hasta la costa del Pacífico; por el norte, hasta el Ecuador, y por el sur, probablemente hasta Pukara y Tiahuanaco. La enorme extensión de sus dominios, las maravillosas obras de arte y gigantescas construcciones que legaron a la posteridad nos demuestran la pu-

janza y grandeza de su poderío y la prueba evidente de su cultura y de su adelanto material.

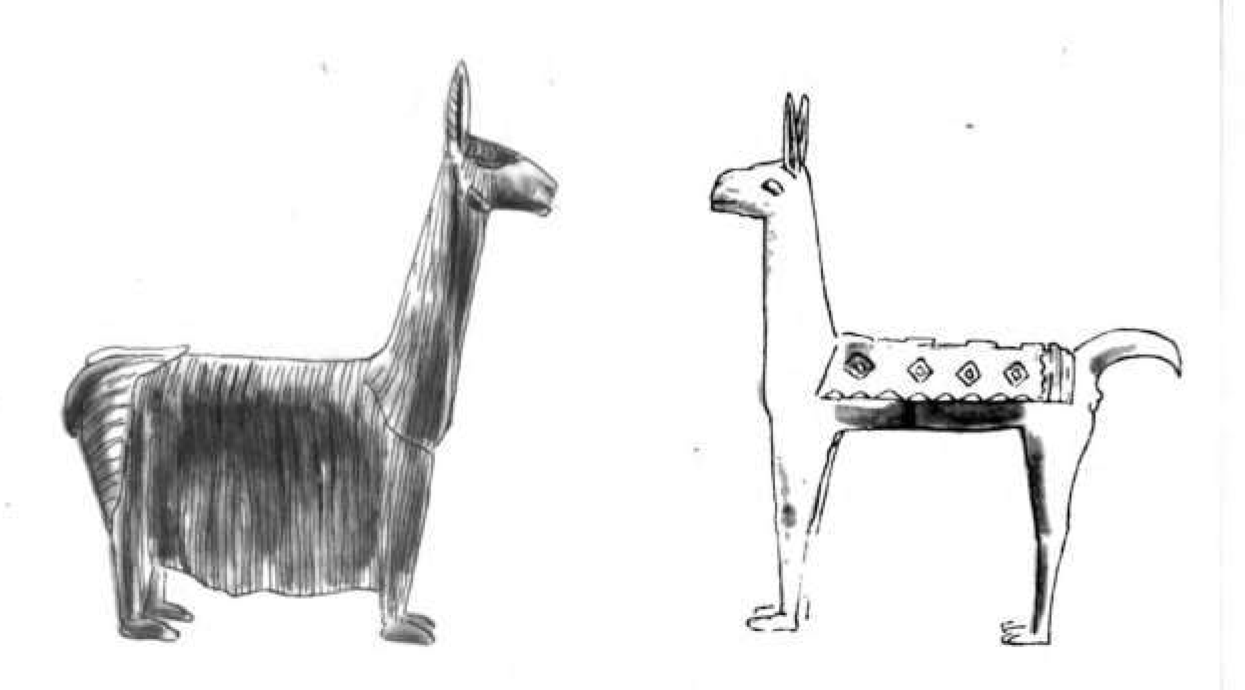
Antes de entrar en materia recordemos brevemente las características de la modalidad Chavín, cuya época de florecimiento coloca Tello en la primera edad megalítica o arcaica andina, con una antigüedad segura de muchos siglos antes de la Era Cristiana.

De la cultura Chavín restan ruinas de grandes pirámides escalonadas con departamentos y galerías interiores, que concuerdan, como dice Imbelloni, en las analogías «de paisaje», de otros pasillos o galerías muy característicos en algunas pirámides-templos mayas.

Estas construcciones piramidales tienen su más alta representación en el templo de Chavín, de Huantar, provincia de Huari, que Tello clasifica de la magnitud de la fortaleza de Sajsahuaman, en el Cuzco, pero superior a ella por su importancia histórica y artística.

Las del Callejón de Huaylas se hallan en escombros. Por un lado la acción del tiempo y por otro, durante la Colonia, los extirpadores de idolatrías y la codicia de los que buscaban tesoros y metales preciosos han cumplido su obra. Amén de que las piedras, bien labradas y preparadas, han servido y siguen sirviendo para la edificación. Deseo mencionar únicamente la escalinata admirablemente trabajada que se encuentra en el frente principal y que servía para ascender al edificio superior desde la segunda plataforma.

En el templo de Huantar, cuando se descubrió la esquina SO. del edificio principal, que se hallaba todo cubierto de tierra y de escombros, se encontró una cornisa formada de grandes piedras grabadas con figuras de jaguares, serpientes y una gran cabeza humana, de piedra, empotrada en la muralla. En este templo se descubrió el estupendo lanzón o ídolo Jaguar o Wira-Kocha, que representa la deidad máxima, a quien estaba, según Tello, dedicado este



templo. Si juzgamos por la enorme cantidad de fragmentos líticos encontrados y la importancia de las obras artísticas — complejas y simbólicas representaciones mitológicas o religiosas —, el templo debió estar magníficamente decorado, tanto exterior como interiormente, con estelas como la de Raimondi, obeliscos y estatuas que hacían de este templo un destacado ejemplo de la obra del hombre de Chavín.

La cerámica, aunque no tan importante como las manifestaciones artísticas de la arquitectura y escultura, está bien representada en esta arcaica civilización, y sus motivos ornamentales enseñan mucho referente a la vida, usos y costumbres, supersticiones y religión del hombre de Chavín. Aparte de las estilizaciones de las figuras humanas, el jaguar, el cóndor y la serpiente son los motivos principales. La forma de los cacharros son estilizaciones de figuras humanas y de los frutos de la tierra, que constituían la base de la alimentación de estos pueblos. Algunos de los «huacos» de Chavín muestran gran elegancia de formas,

lo que, unido a la sobriedad de sus dibujos, les confiere una belleza extraordinaria.

Ahora bien, el nuevo hallazgo en el valle de Nepeña, del cual dice Tello que es valioso testimonio de la más vieja y adelantada civilización del Perú, nos reporta nuevos e inapreciables materiales, que, sin duda, serán motivo de comprobaciones y nuevos datos históricos de incalculable valor.

El valle de Nepeña, regado por el río de este mismo nombre, es el sitio donde el doctor Tello está descubriendo una serie de edificios cuyas decoraciones y pinturas se encuentran magníficamente conservadas, por haber sido cubiertas de tierra, cascajo y restos de otros edificios, por el mismo hombre de Chavín, que quería, seguramente, salvaguardar sus templos de una probable profanación (1).

Lo que hasta este momento ha sido puesto en evidencia corresponde a un edificio compuesto de grandes cámaras formadas por gruesos muros de piedra, cuyas paredes se hallan revestidas con dibujos artísticamente modelados en relieve y coloreados de azul, rojo, blanco, negro, amarillo claro, anaranjado, entre los más destacados matices. En este sentido, el arte *nazca* se lleva la palma en cuanto a belleza y variedad de colorido, pero a excepción de los frescos Muchik, de la Huaca de la Luna, no hay nada que supere la armónica policromía de las pinturas que decoran los relieves murales del reciente descubrimiento. Además, es ésta la única muestra de tal clase de decoración que

(1) Este procedimiento concuerda con el adoptado en México en regiones de culturas aborígenes adelantadas. Hallándome en este país, en 1930, visité el centro arqueológico de Teotihuacán, donde pude presenciar los trabajos de poner al descubierto una pirámide después de haber permanecido oculta durante siglos, sepultada — digamos así — bajo una montaña de tierra, cascajos, etc. Los trabajos llevados a cabo estaban demostrando también que esa pirámide había sido elevada sobre otra. Por qué y para qué efectuaban esa superposición, constituye un enigma. Pero obsérvese la analogía en la forma de construir, con lo descubierto en Nepeña por habitantes de lugares geográficos separados por inmensas distancias.

cubre completamente los muros. Los pisos de estas cámaras están perfectamente enlucidos con arcilla blanca muy fina, lo que les da una apariencia de mármol, estando pintados a trechos.

En las primeras exploraciones se han recogido fragmentos de cerámica de muy fina terracota negra, decorados con incisiones y pinturas, los cuales, por su calidad y pureza de líneas, corresponden evidentemente a las más bellas obras de arte que en este género se han encontrado en el Perú.

Los monumentos recientemente descubiertos por Tello en Cerro Blanco y Punkuri han eclipsado el grado de adelanto que el mismo sabio peruano proclamaba respecto de las civilizaciones Muchik, Chimú e Incas. Los muros del templo de Punkuri están adornados de relieves y pinturas de gran significado simbólico y notable belleza. Recuerdan — y en esto concuerdo en absoluto con el doctor Tello — la obra de los mayas, en las que se observa también el sistema de superposición de edificios.

Parece que el hombre de Chavín construía sus primitivos edificios en nivel inferior a la superficie del terreno. Luego destruía esos edificios en parte, rellenando los huecos, para reconstruir en una nueva plataforma otro edificio, repitiéndose este fenómeno varias veces. Corrobora esta tesis el hecho de que los Muchik, seguramente sucesores directos de los Chavín, adoptaron el mismo sistema, variando solamente el tipo arquitectónico e imprimiendo a sus construcciones las modalidades de sus propio arte.

En conclusión, el descubrimiento de Nepeña, obra exclusiva del doctor Tello, tiene un gran significado histórico americano: revela la existencia de la más importante cultura precolombina y descubre al análisis científico nuevos elementos de una civilización que floreció en épocas en que muchos países de Europa, en semibarbarie, iniciaban su camino hacia la civilización.

Los nuevos elementos de Nepeña han de servir para afirmar definitivamente el radio, apogeo y totales características de la cultura Chavín.

Es innegable que con este trascendental descubrimiento asistimos a la iniciación de un proceso de investigación histórico-arqueológica que ha de culminar con la reconstrucción precisa de uno de los primeros ciclos de la vida del hombre americano y ha de servir para establecer su origen y su influencia en la derivación de otras culturas posteriores.







MACHU-PICCHU

En un determinado momento de la historia, los queshuas, dominadores en los fértiles valles cuzqueños y sus adyacencias, laboraban, pacientes, retazos de su historia.

Pero la pujanza y valentía de los colla-aymaras estaba en acecho: era grande la codicia de éstos por ampliar sus dominios y adueñarse de esos valles, promesa de abundancia y bienestar. No tardaron mucho en cumplirse aquellos designios, y ante el empuje de los colla-aymaras, los queshuas tuvieron que ceder y replegarse hacia Vilcabamba y los valles del norte. Machu-Picchu acogió a los vencidos y, con renovados bríos, éstos dieron amplitud a la ciudad, construyendo obras de defensa para precaverse de cualquier enemigo. Más tarde, según el erudito historiador peruano Atilio Sirivichi, «la cultura queshua fué progresando disciplinariamente, mientras el Imperio de los aymaras marchaba a su decadencia». Entretanto se preparaba este episodio, que fué decisivo para la historia,

Machu-Picchu crecía en tamaño, en valor, y se gestaban los hechos que iban a plasmar el último y grande Imperio del Tahuantinsuyo, que abarcó grandes extensiones desde el Maule, en Chile, hasta muy adentro de Córdoba, y por el norte hasta gran parte del Ecuador, es decir, más de 20 grados geográficos de extensión.

Allí, según lo quiere la voz de la tradición, de la «casa de las tres ventanas» salieron los hombres que habían de reconquistar y elevar luego — utilizando los preciosos conocimientos que habían heredado de las culturas o eras anteriores — la nueva época de los queshuas.

Durante siglos se vieron obligados a permanecer en sus «nidos de águilas», mientras el aymara reinaba en el Cuzco predestinado. Y entre las cumbres del Machu-Picchu y el Huaina-Picchu está, en una alta planicie, la plazoleta donde se elevara la «casa de las tres ventanas», que es como un alegato de su inmensa importancia por el papel histórico que jugaron. Casi todos los historiadores están de acuerdo en que este preciso lugar es el Tampu-Tocco de la leyenda y que allí se gestó la epopeya que floreció en el Tahuantinsuyo. Valcárcel, Uhle y Lehmann, entre otros, sitúan a Machu-Picchu como perteneciente a la cultura inca. Pero según algunos historiadores, entre los que se cuentan José Gabriel y Cosio, espíritus nuevos de amplia visión, Machu-Picchu pertenece en absoluto a la era preincaica. A este respecto se pronuncia Sirivichi afirmando: «Machu-Picchu — en conclusión — ha sido la capital de la nación Tampu de filiación queshua, que desenvolvió su cultura cuando los colla-aymaras conquistaron el Cuzco. En sus arcanos los queshuas organizaron y prepararon la reconquista de la ciudad sagrada, para germinar el portentoso Tahuantinsuyo».

El descubrimiento. — Corrían los tiempos; pasados ya casi cuatro siglos era el momento en que el conquistador,

al llegar al antiguo y fabuloso Birú[1], de un tajo cortó hasta la raíz el en ese entonces decadente Tercer Imperio de los Incas. ¿Cuándo y cómo se despobló Machu-Picchu? Éste es el arduo problema que aun no se ha aclarado en definitiva. Acaso la tercera etapa de esplendor que florecía en el Cuzco atrajo a los pobladores del «nido de águilas», que, tras centurias, habían acumulado saber y sentían bullir incontenible empuje, que más tarde se tradujo en las conquistas del Tahuantinsuyo dilatado.

En 1913 fué cuando estudiosos de la Universidad de Yale, bajo la dirección de Hiram Bingham, con autorización del gobierno peruano, trás prolijas expediciones, descubrieron y exploraron la urbe fantástica de Machu-Picchu. De este conglomerado de edificios, sólo la techumbre, feble material de madera y paja, había sucumbido en centurias de espera. Las callejuelas, escalinatas y plazuelas yacían intactas. En el interior de las viviendas se hallaron nobles objetos de oro, ídolos y adornos de oro y plata, obras de arte, de belleza sin par; cerámica, vajilla y objetos de uso doméstico estaban como a la espera de que sus lejanos moradores volvieran a animarlos con sus voces y sus trajines, y quebraran el silencio inmenso que pesaba como una lápida en las callejuelas, antes rumorosas de colmena humana, cuando los cerros devolvían multiplicados, los ecos de las músicas y los cantos, de tan intenso fondo y sonido de lejanía e inmensidad.

Por desgracia, la expedición Bingham sacó del país gran número de fardos y cajones, llevándose con ellos un trozo de la historia de América. Y cuando en Mollendo, el puerto peruano, se preparaba el cargamento de tan rico botín, la población de este puerto, en actitud que llegó a los preliminares de la violencia declarada, quería a todo trance impedir que este precioso material, documento y lección

(1) Perú.

de historia de la humanidad y parte integrante de su propia vida nacional, saliera del país. Mas no hubo otra solución que la de cumplir la palabra empeñada. Y así, pueblos que carecen de una historia tan rica en sugestiones, adornan y valorizan sus museos con el arte de otros pueblos de tradición milenaria.

EL VIAJE. — Hasta hace poco era dificilísima tarea visitar esas ruinas, pero bien valía cualquier sacrificio la emoción de poder llegar y contemplar tanta hermosura real y sugeridora. Ahora, el camino es fácil, y salvo el último tramo de ascensión a las ruinas, el viaje se hace en tren, automóvil o cabalgadura.

«Nido de águilas» se ha dicho, pero debiera decirse de cóndores. Nos hallamos a gran altura y hay que asegurarse del vértigo. La historia y la leyenda están escritas en todas y cada una de las piedras que van hollando los pies y miran nuestros ojos absortos.

Las manos van hacia ellas con respeto; con unción las acariciamos y nos sentimos como levantados por un viento de misterio. Y las centurias y los milenios se confunden y hay un angustioso anhelo de mirar y de saber. Toda la naturaleza circundante muestra, en su grandilocuente silencio, una hermosura que sobrecoge el ánimo. El cielo es de un color y brillantez que sólo se observan en los altos paisajes de la puna, donde el aire enrarecido es de una limpidez y luminosidad sin igual. El Machu-Picchu (Machu, viejo; Picchu, pico) y el Huaina-Picchu (Huaina, joven) muestran sus perfiles, que se recortan audaces en la serenidad del firmamento. Las serranías de los alrededores aumentan la majestad del panorama. Vencidos por la emoción, permanecemos en silencio, contemplando en éxtasis casi religioso tanta majestad. La voz del guía nos trae a la realidad, y el deseo de verlo, de saberlo todo, nos da alientos para seguir el

camino, esclavos de la emoción, en la ruta milenaria. El río Urubamba, en una enorme y prolongada curva, brama entre las paredes de roca que lo contienen. Este trozo de aquella naturaleza, el cañón que las aguas han tallado en quién sabe cuántos centenares de milenios, es ya, por sí sólo, de una bravía belleza. En este codo, teniendo el abismo rugiente del río por cintura y fondo, está Machu-Picchu.

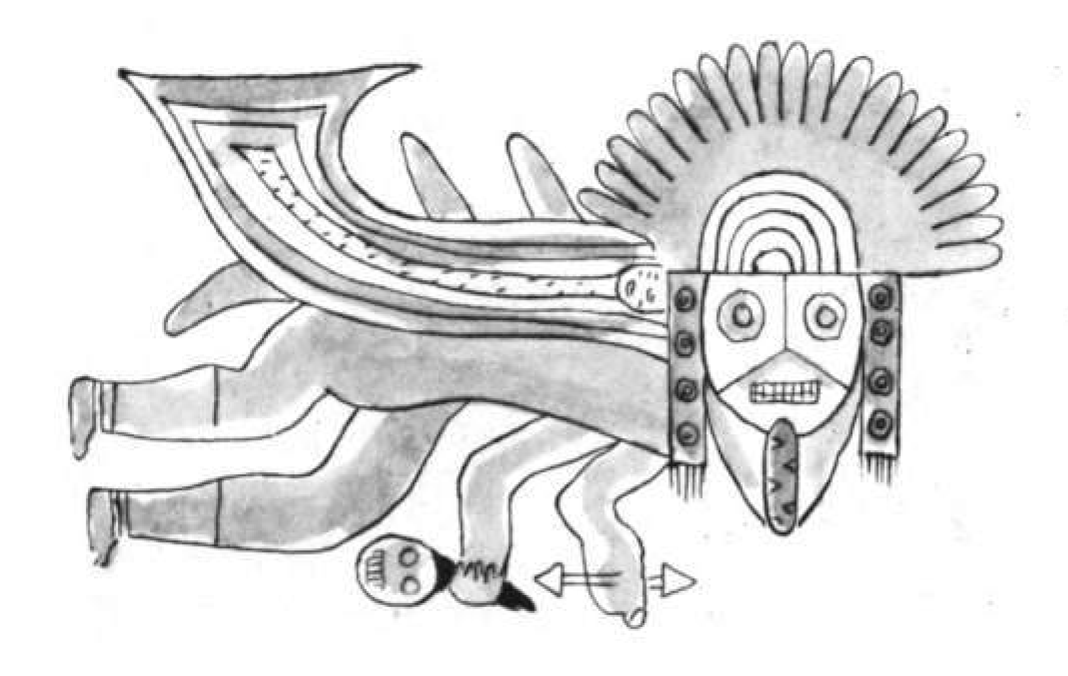
A setecientos metros de altura y por senderos un poco difíciles, se asciende a una especie de portada de granito que da entrada a la ciudad muerta. Los panoramas son allí imponentes e inducen a pensar en el espíritu de los seres que habitaron allí, en comunión con la luz y la inmensidad, en la belleza no igualable de Natura. Una escalinata de cien peldaños, tallados casi todos en la propia roca, nos lleva a una especie de terraplén, donde se distingue gran número de edificios y habitaciones de paredes bastante bien pulimentadas, con sus pasadizos y callejuelas estrechas. En todos predomina el estilo sillar de los queshuas. Aun más arriba, una especie de atalaya o mirador deja ver a nuestras plantas el río y los accidentes del terreno, empequeñecidos por la distancia y la altura. En esta atalaya hay una construcción, también en estilo sillar, de un torreón, cuyos lienzos murales semicirculares ostentan las típicas hornacinas trapeciales. En la base de este torreón-mirador se halla una habitación subterránea, cuyo muro se hace notable por su construcción, sus proporciones y el casi perfecto pulimento de las rocas.

Todas las construcciones de este sector son cuidadas, y, según Sirivichi, tanto el torreón, al cual le asigna caracteres sagrados, como las habitaciones de los alrededores, algunas de dos pisos, estarían destinadas a la casta superior de los mandatarios y sacerdotes. El lienzo mural de la «casa de las tres ventanas» delata su antigüedad por ser su base de estilo seudociclópeo, levantándose sobre éste el

típico sillar de los Incas, encontrándose en muchos de estos muros las características alacenas que tanto se han utilizado en esta cultura y que han provocado múltiples controversias acerca de su uso, de si servían exclusivamente como altares para colocar los ídolos o si su uso estaba también dedicado a objetos domésticos, vajillas, etc. Cerca de estos lugares se encuentra una gran piedra, que Sirivichi denomina «altar de sacrificios».

Más alto aún que el torreón se halla el Intihuatana, edificio que algunos arqueólogos hacen servir como observatorio astronómico, negándoles otros su utilidad en este sentido y atribuyendo su existencia a móviles del culto. Sus muros son también semicirculares, y desde este lugar se dominan no sólo toda la edificación, sino el abismo y los alrededores, la inmensidad de las serranías con sus laderas cubiertas de vegetación. El espíritu se siente sobrecogido de pasmo y admiración, y al recordar a los seres primitivos que allí habitaron se comprende qué gran papel jugaron como jalón hacia las formas más depuradas de la cultura inca.





PARACAS

El hecho de que al arribar el conquistador a las playas peruanas, encontrara a la cultura incaica dominando en vastas regiones, hizo que no se preocupara de los que le habían precedido habitando estas regiones, ya que los cronistas poca o ninguna curiosidad demuestran por el magno y vital problema del antecesor del hombre de la América que ellos describían.

Sin el temor del aborigen hacia el conquistador, que traía cosas extrañas como las rudimentarias, pero mortíferas armas de fuego, quizá hubiérase explayado en trasmitirle historias y leyendas que ahora están perdidas para siempre.

También, si los grandes depósitos de «quipus», de los cuales nos habla Garcilaso, no hubiesen sido destruídos con tanta saña, y éstos pudieran ser descifrados, ¡cuántos



misterios hubieran dejado de ser tales! Mientras que ahora, los hallazgos arqueológicos son los únicos libros con que cuenta el investigador para leer el pasado. Pero donde falta el relato histórico, concienzudo, muchas veces el cantar equivale a un tomo de historia. Recordemos, de paso, que las hazañas de los Incas Viracocha y Pachacútec nos fueron legadas con tanta exactitud como precisión, merced a los romances que el conquistador escuchó y captó.

Me he referido ya al descubrimiento de la enorme necrópolis de Paracas, efectuado por el doctor Julio C. Tello en la costa peruana, en 1925.

Este hecho fué de enorme importancia para la historia, etnografía y arqueología americanas, pues debido a este descubrimiento se supo de la existencia de una vieja cultura, desaparecida ya antes de la conquista y cuya antigüedad, según Tello, se remonta a épocas anteriores a la Era Cristiana. Cronológicamente, para Tello, Paracas es cultura anterior y tributaria de la cultura *nazca*.

Fray Buenaventura Salinas, en su memorial de las *Historias del Nuevo Mundo*, obra publicada en el año 1630, de indiscutible autoridad e importancia, comenta la existencia de «cuatro épocas», anteriores al Imperio de los Incas.

Pero no consigna datos precisos acerca de si estas «épocas» son otras tantas culturas tributarias las unas de las otras; si son autónomas o si simplemente son etapas de grado de civilización, estirpes o dinastías gobernantes.

Así, la cultura de Paracas se sitúa en la época megalítica o arcaica andina, que, al decir de Salinas, floreció 2.500 años antes y 1.100 después de Cristo. En cambio,

Huamán Poma de Ayala le asigna 5.300 años antes y 1.100 después de la Era Cristiana.

Antes del descubrimiento de Paracas se realizaron en sus inmediaciones algunos hallazgos de momias, envueltas — como es de práctica en esta cultura — en sinnúmero de tejidos, debido a lo cual adquirían el aspecto de fardos de determinada y característica forma.

Estos hallazgos se catalogaron en el primer momento como afines a la cultura *nazca*.

Pero el ojo avizor del arqueólogo notaba de inmediato las marcadas diferencias de los motivos decorativos de estos tejidos y las muestras del arte de los nazcas. Así, pues, el descubrimiento del doctor Tello fué decisivo en este asunto, además de la enorme importancia que tiene al demostrar el grado y perfeccionamiento alcanzado por estos remotos pobladores de América, aunque para el ilustre historiógrafo doctor Horacio Urteaga, los hallazgos arqueológicos de Paracas, apareciendo ex abrupto y sin una preliminar sedimentación cultural, parecen probar suficientemente que tales hallazgos corresponden a una raza que hubiera llegado con una preparación técnica preliminar, propia para hacer nacer un núcleo esporádico de la cultura materna.

En la vasta necrópolis de Paracas — que no ha sido aún explorada en su totalidad — se han conservado, merced a la sequedad del clima y a la cuidadosa forma como se embalsamaron los cuerpos, enorme cantidad de momias. Además, las cámaras funerarias están construídas con gran prolijidad y sus muros de piedra han desafiado milenios sin ceder.

Ahora, esta necrópolis constituye fuente inapreciable para el investigador, que encuentra precioso material para llegar a conclusiones precisas y definitivas de cómo vivían, cuáles eran sus alimentos y cómo se vestían. Los motivos ornamentales de la cerámica y los tejidos nos ilustran acerca

de sus creencias religiosas y supersticiones, la flora y la fauna dominantes.

De los objetos encontrados, el arte lítico está representado por un buen número de hachas y porras muy bien trabajadas.

El hecho de ser la porra una de las armas dominantes para el combate, explica la cantidad de cráneos trepanados, cuya perfecta curación está atestiguada por los múltiples cráneos estudiados.

Además, muchas veces, para cubrir la masa encefálica, usaban planchas de oro, lo que nos demuestra la habilidad de estos primitivos cirujanos. A tal efecto, se ha encontrado lo que pudiera llamarse el material quirúrgico, en el cual figuran un buen número de cuchillos de obsidiana, provistos de mangos. Estos cuchillos difieren de forma y tamaño, habiendo algunos que parecen bisturíes y otros fuertes y punzantes, como para realizar trabajos en huesos.

En alfarería se han encontrado algunos ejemplares de sobrio colorido y delicada factura.

Pero lo que causa admiración en profanos y conocedores, y que bien puede competir con lo más perfecto que se ha hecho en las viejas fábricas europeas de tejidos manuales, son las muestras del arte textil, de lo cual ha quedado, por fortuna, abundante material.

Seguramente, las damas y quienes se ocupan en cuestiones referentes a la moda femenina estarán convencidos de que el «ensemble» es creación reciente de los modistos que imponen las novedades de la moda al mundo femenino. Gran sorpresa causará la noticia de que en nuestra América, en las regiones donde florecieron las magníficas culturas anteriores y tributarias de la incaica, los ropajes se

componían de piezas que en su colorido y adornos armonizaban en absoluto, formando un conjunto, es decir, un «ensemble».

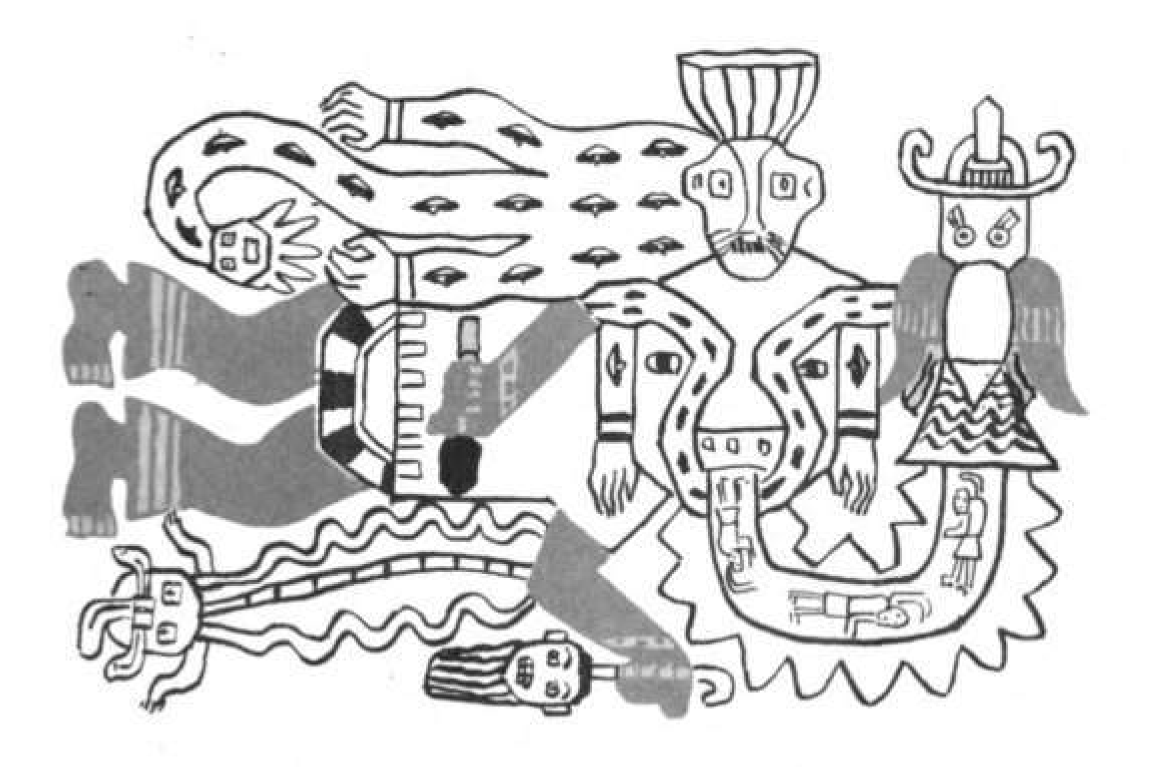
Y si grande era la habilidad del hombre de Paracas y delicado el gusto artístico para combinar los motivos ornamentales de los tejidos, demuestra también su maestría en la elaboración de las materias primas y el arte del teñido.

Así, en algodón, en delicadas lanas de vicuña y alpaca, en sedas vegetales de gran belleza, teje las más diversas y complicadas urdimbres; y desde el más delicado calado, tipo red, malla y encaje de «filet» de gran precisión, el «crépe», el género de punto, los tejidos de «crochet», gasas de finísimo tejido, hasta la más suntuosa felpa, magníficamente decorada, con variados dibujos, de un colorido admirable, aun después de tan largo tiempo de permanecer enterrados.

La doctora señorita Rebeca Carrión Cachot ha publicado sobre los tejidos de Paracas admirables trabajos, y en su compañía hemos realizado estudios en los museos de Lima.

En realidad, la finura y precisión del tejido sólo viene a ser el fondo necesario para realizar en él toda clase de bordados, que son la nota destacada de estos tejidos, hasta el punto de cubrirlos enteramente en algunos casos; en otros, formando cuadros como de un tablero de ajedrez y en bandas y guardas magistralmente dispuestos, utilizando para ello hilos de diversos materiales, espesor y colorido, con una precisión en el dibujo realmente matemática. Flecos, cordones, trencillas y borlas de una labor estupenda completaban los materiales de ornamentación.

Veamos ahora de qué piezas se componía la vestimenta de aquella época. En realidad, tanto los hombres como las mujeres llevaban idéntica indumentaria, siendo únicamente la túnica de la mujer más larga que la del hombre. Además, el tocado y adorno de la cabeza, de una variedad que asom-

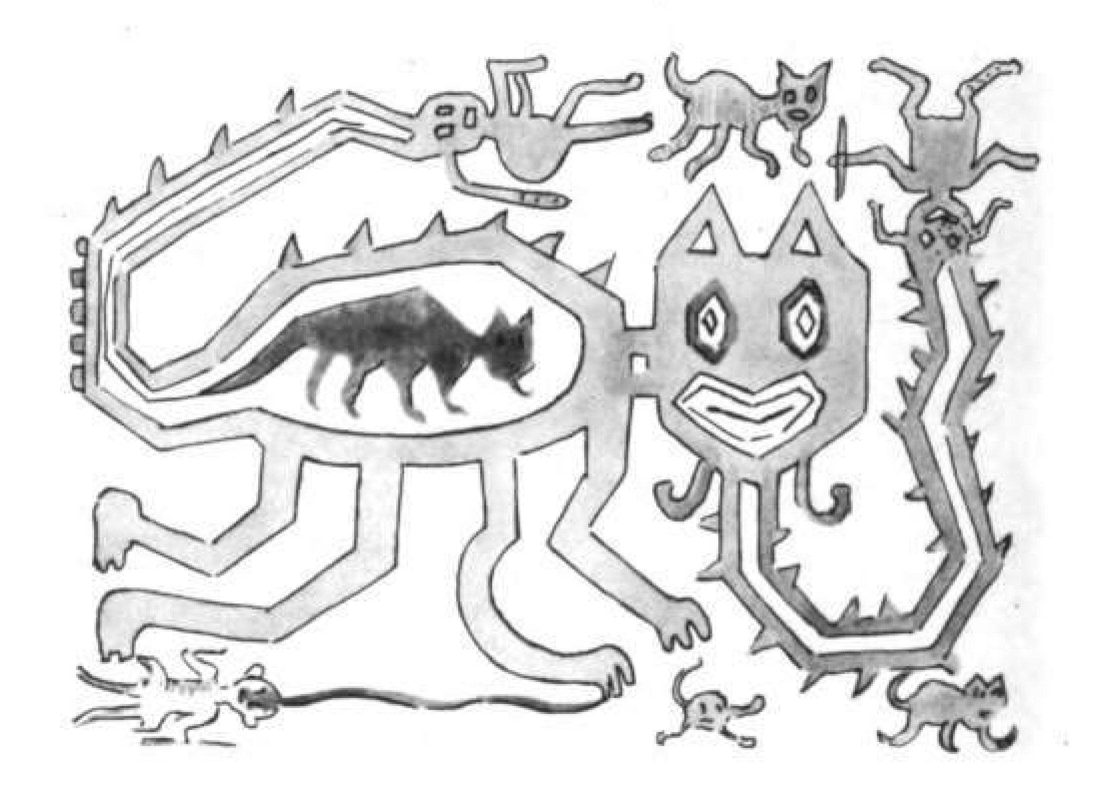


bra, era casi de exclusivo uso masculino. La mujer se adornaba con su propio cabello y ciertos paños pequeños rectangulares, con que se cubría seguramente para salir. En ciertas festividades, las flores, particularmente las «kantutas», adornaban las cabelleras de las doncellas.

La forma de usar las diversas piezas que componen una indumentaria completa ha sido posible establecerla mediante los dibujos que adornan la rica y variada cerámica de Paracas. Dichas piezas son las siguientes:

El manto, prenda de gran suntuosidad, que presta majestad y suma elegancia al que la lleva, siendo al mismo tiempo prenda de abrigo como también adorno para completar estéticamente la indumentaria.

El «unku», especie de esclavina que llega hasta la cintura o un poco más abajo, muy adornada de bordados y flecos. El «unku», cuando es largo hasta el muslo, lleva el nombre de «cushma», en la región del Cuzco.



En realidad, las piezas que completan la vestimenta de Paracas ofrecen notable analogía con la forma como se vestían los queshuas.

La falda es un paño rectangular de variadas dimensiones, provisto de tirantes y cintas con grandes borlas decorativas, que se sujeta muy ceñido alrededor del tronco.

La «wara» y el «anaco» son prendas de fino tejido de algodón, como «crépe», ornamentados de primorosas guardas que hacen juego con los motivos ornamentales de la ropa exterior y completaban, en forma de ropa interior, la vestimenta que comentamos.

Los tocados, para adornar o proteger la cabeza de los rigores del frío o del sol, consistían en una serie de gorros, cascos, turbantes, estos últimos de tejido muy fino, para enrollarlos en la cabeza.

La «ñañaca» es una especie de paño que se ha encontrado cubriendo la cabellera de las momias, al estilo como usaban una prenda análoga las mujeres del Cuzco.

El «llauto», banda tubular, de variada hechura, de unos seis centímetros de ancho, se enrollaba en la cabeza, y sus extremos terminaban en dos borlas también de tejido tubular, con lo que conservaba su tiesura, adornadas muchas veces, magníficamente, con plumas finísimas. Estas borlas quedaban erectas en la frente, como al estilo de los turbantes persas.

Bandas tejidas o bordadas adornaban los tobillos y las muñecas.

Para los bordados se utilizaban casi en su totalidad dibujos de representaciones estilizadas de seres humanos, serpientes, felinos y otros representantes de su mitología. Estos dibujos tienen la natural analogía de raza afín a la de otras culturas arcaicas, principalmente a la de «El Callejón de Huaylas».

Para completar la «toilette», adornos de oro, plata y cobre, con repujados simbólicos y aun con pedrería.

La clásica «ojota», de variados materiales, desde la sencilla de cuero o esparto hasta las más lujosas, adornadas de plumas de colibrí y de metales preciosos, era el calzado en uso.

Hermosos abanicos de plumas de variados colores dan la nota de mayor suntuosidad al magnífico conjunto, colorido y suntuosidad que nunca abruma, sino que, por su composición y armonía, resulta una verdadera nota artística, aparte del alto significativo simbólico de sus dibujos.

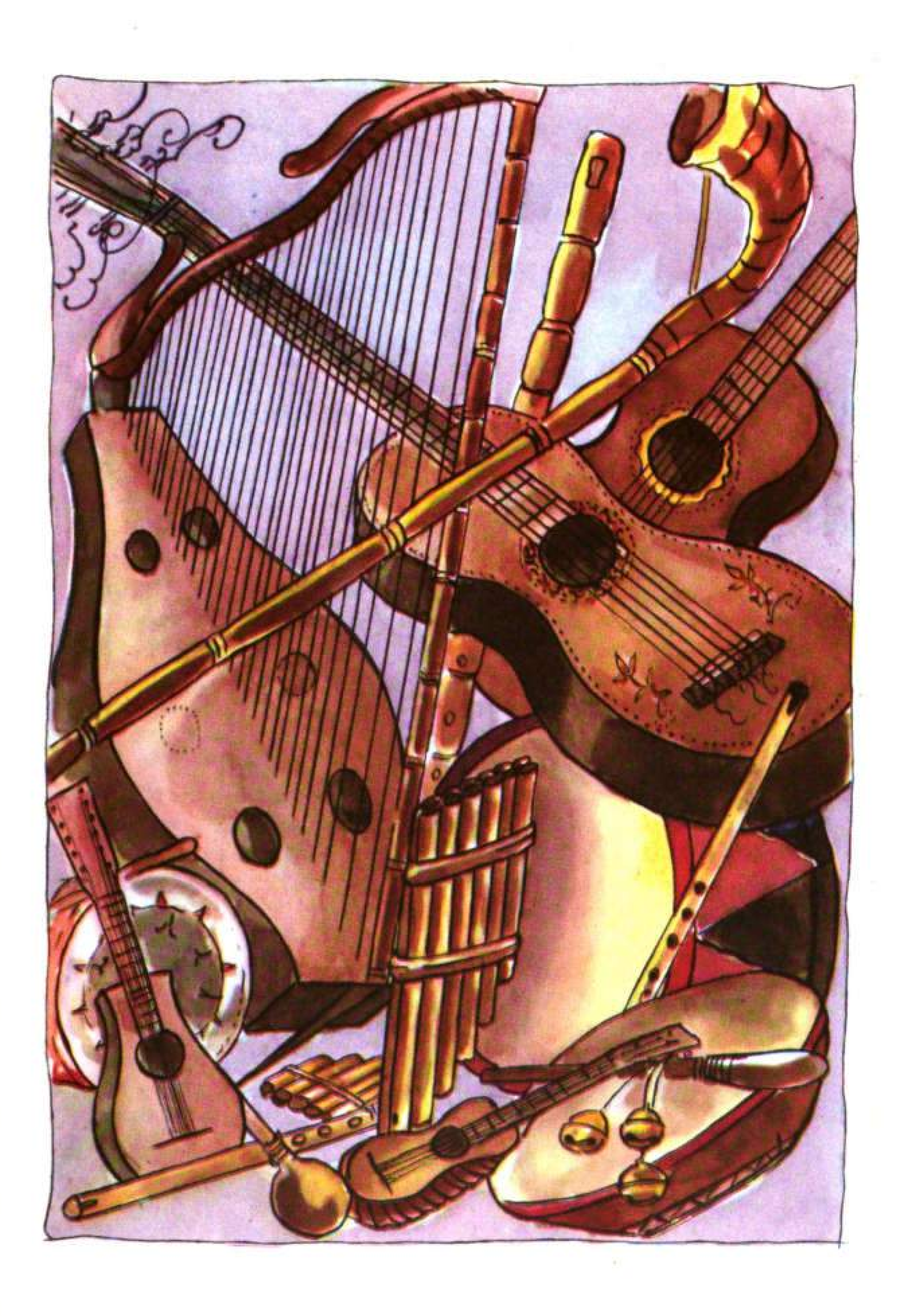
Considerable y prolija es la tarea realizada hasta el presente acerca de este gran número de descubrimientos. Esas ruinas, notables monumentos y detalles precisos que dejan

ver usos y costumbres, atestiguan la existencia de antiquísimas culturas en esta parte del globo terrestre, en épocas cercanas y lejanas a la Conquista. Hacia ellas va, cada vez con mayor afán, el interés del estudioso en los diversos órdenes de la investigación.



CAPÍTULO SEGUNDO

PANORAMA DE LA MÚSICA FOLKLÓRICA SUDAMERICANA





MÚSICA ABORIGEN

Lejos están los días en los cuales comienza la historia que mueve nuestra curiosidad y nos apasiona hoy: siglos antes del descubrimiento de las Indias.

La enorme variedad del paisaje, desde lo que es hoy México hasta el extremo sur del Continente, es realmente asombrosa. Desde las ubérrimas mesetas mexicanas hasta la mara-

villa de los paisajes del Sur y los canales fueguinos, hay una gama inconcebible de matices: altas serranías con nieves eternas; pampas que son como un océano de vegetación; selvas impenetrables, en donde el hombre no ha asentado todavía su planta; el río más largo y el más ancho; uno de los más altos lagos del mundo, acariciado por las nubes y donde las estrellas se mecen en vaivén de cuna. Todo es maravilla, que si el hombre se siente empequeñecido en su ser material, en cambio, el espíritu parece agrandarse hasta lo inconmensurable al vislumbrar la magnificencia de estas tierras.

Y en este Continente esplendoroso, evolucionaban y florecían un gran número de culturas. Estos conglomerados humanos cumplían lentamente su trayectoria de perfeccionamiento.

Cuando nos es dado conocer los esplendores de Sudamérica, la más grande admiración nos conmueve y sacude nuestro ánimo; así, debemos aceptar, sin duda alguna, que el hombre de lo que después fué América sintióse influído por la hermosura y grandiosidad del medio en que le tocaba actuar. Además, la feracidad de casi todo el Continente ofrecía grandes facilidades de vida y abundancia de productos naturales, contribuyendo a que el individuo resultara fuerte y apto para cumplir la ley del mejoramiento colectivo.

Por todas estas razones, debemos dejar sentado que todos esos grupos raciales, a medida de su propia cultura, practicaban el arte, desde el rudimentario petroglifo hasta la escultura, la música y la danza. Pero claro está que es muy distinta la evolución de los mayas, aztecas y otros aborígenes mexicanos como también los aymaras, los queshuas y una enorme cantidad de grupos étnicos del sur del Continente, que un hombre de ciencia argentino especifica en más de cuarenta (1).

---

(1) Antonio Serrano, *Los primitivos habitantes del territorio argentino*, 1930, Buenos Aires.

De esas antiguas culturas han quedado ruinas admirables. Pero nosotros sólo podemos fijar nuestra mirada en algunos siglos antes de la era colombina.

Desearía llevaros, en viaje ideal, por la amplísima meseta mexicana, tierra privilegiada de hermosura sin par, donde nuestro espinazo montañoso crea panoramas de ensueño. Haceros sentir, como me fué dable experimentarlo, la placidez de un «bohío» cubano, escuchando los murmullos de las palmeras y la caña de azúcar; el encanto terrible de la selva tropical, donde el Amazonas es apenas un río niño y el indígena vive su primitivo ritmo. Caminar bajo el encanto de las estrellas que deslumbran y parecen estar al alcance de las manos en la puna peruana, donde el silencio grávido de nostalgia es quebrado, de pronto, por el quejido humilde y sollozante de la «quena» milenaria. O sentir en el Titicaca la tempestad que amenaza abatir cerros titánicos, cuando las barcas son juguete del viento y de las olas del lago embravecido, que quiere hacer comprender su temple de mar agitado a la altura de las nubes. Y la blanca Arequipa al pie de sus volcanes, la tierra del amoroso «yaraví», o el Cuzco arcaico, donde sobreviven junto a muros milenarios — testigos de acontecimientos trascendentales — los descendientes directos de los hombres cobrizos de ayer.

También la bahía de Paracas, cuna de una cultura indígena superior; Potosí, con sus cerros de pura plata, o Quito, la ciudad diáfana y riente; el misterio obscuro de Tiahuanaco; los alegres y feraces valles chilenos, paisajes todos que yo he visto, valles y mares que he surcado, alturas que escalé, colinas a las que me he asomado, panoramas disímiles, pero en el fondo unidos por profunda influencia telúrica.

A menudo era harto ruda la jornada, pero mi afán de saber me daba impulso y renovado brío. Ahora traigo mi cosecha. Cosecha sonora con sabor a siglos, en ocasiones. Ritmos olvidados; palabras que ya no se murmuran, todo

lo que alguna vez fueron culturas tan originales, en el arte plástico, en música, en organización social.

Se manifiesta en gran parte de nuestro Continente un creciente interés en dar el valor que merecen, en la formación espiritual de América, a las culturas autóctonas, especialmente en aquello que es su esencia espiritual: la expresión artística.

Laudable y vivo afán el de volver a esas fuentes puras, de substancia racial — origen mezclado luego con el elemento traído por la Conquista —, conocer cómo se desenvolvieron la vida y el arte de los aborígenes, las formidables culturas que florecieron desde México hasta la Patagonia, constituyen por su espíritu inmortal un elemento valiosísimo para la historia americana. Y no puede dejar de hacerse. Hasta hace poco, la indagación de nuestra herencia cultural era exclusiva ocupación de los hombres de ciencia, pero hoy se advierte que no es sólo cuestión de análisis científico, sino también la búsqueda de valores vitales lo que contribuye a descubrir la esencia ética de nuestros pueblos. Y el artista está presente en esta obra de reconstrucción, en este maravilloso proceso de encontrarnos a nosotros mismos estudiando el folklore sudamericano. Porque el folklore es una de las formas más complejas y profundas de la historia, la forma más vital y acaso la más certera para penetrar en los arcanos del pasado y en la evolución de la cultura de los pueblos. A medida que se van estableciendo más claramente esas raíces del pasado, van desapareciendo presuntas o postreras fronteras geográficas y políticas, para indicarnos la existencia de una unidad entre distintos y distantes grupos de la familia indígena.

Recordemos que la música *lograda* de los pueblos del Sur se remonta a la época del gran imperio incaico, bajo cuyo poder político se unificaron pueblos y razas, como los aymarás, de todo el altiplano boliviano; los diaguitas-calchaquí, del noroeste argentino; los araucanos, hasta las

inmediaciones del Maule, y grandes grupos étnicos en el Ecuador, el centro y la costa peruana, donde pueblos tan admirables como los nazcas, los chimús, los mochicas y otros hicieron al Inca el don inestimable de su propio arte. El poder conquistador de los incas, a la vez que aumentaba su poder político realizaba el milagro grandioso de fundar pueblos, derribar fronteras y abrir horizontes para que esta América fuese ya en aquellos tiempos un principio de unidad.

Esa penetración política, social y cultural que realizaron los incas tiene el valor de haber cooperado a la unificación espiritual del sur de América, en tal forma, que esta parte iba siendo una entidad continental. Los incas, además, extienden por todos sus nuevos dominios la belleza del arte, especialmente de las artes plásticas, de tejidos incomparables y, más que todo, de la música. Música que en muchos casos preponderó sobre la de los aborígenes, o al menos se involucró hondamente en el alma de las naciones conquistadas.

La música de los diversos pueblos que habitaron la América méxico-andina es muy variada, tanto por las escalas en uso como por los diferentes períodos cronológicos o ciclos en que se desenvolvían. De México y de los países de Centroamérica no han quedado, desgraciadamente, documentos que prueben de un modo concluyente la característica de su música, y se cree, por múltiples razones, que usaban la escala de siete notas, por lo cual la propia música se fundió sin demora en la del conquistador.

En cambio, de los queshuas, gracias a la diligencia de los religiosos de la Conquista, han quedado en signos musicales algunos documentos, aparte de que en sitios alejados el indígena continúa viviendo en su mundo y conserva sus

costumbres de vida, como el arte, a menudo, sin influencia extraña alguna.

La era de máxima expansión incaica es el punto de arranque de mayor interés para la investigación del folklore musical sudamericano. Sería pretensión vana querer marcar una genealogía exacta de los orígenes más lejanos o situar épocas determinadas para danzas y canciones, cuando éstas se encuentran, casi las mismas, con pequeñas variantes, en distintos lugares, muchas veces opuestos y distantes.

Así, una danza que recogí en Catamarca (Argentina), desconocida en los contornos, vuelvo a encontrarla en la Paz (Bolivia), distante 1.800 kilómetros, y allí es sólo un elemento de archivo, aislado en la biblioteca de un folklorista que la conserva como documento.

En las primeras etapas de las culturas indígenas, la música aparece siempre ligada a la poesía o a la danza, y a menudo estas manifestaciones de arte se unen en un solo afán de belleza.

Más tarde, en grupos compactos, empezaron a florecer culturas de mayor vuelo, y la música, vocal o instrumental, es ya una necesidad espiritual que se manifiesta como expresión de un sentido estético.

No está de más recordar que la inmensa mayoría de los grupos indígenas de la tierra, primitivos revolucionados, aplican sus facultades artísticas — musicales, poéticas y coreográficas — a las diversas actividades de la vida, ya sean éstas de índole guerrera, o para ofrecer sacrificios a sus deidades, cantos de cuna, o acompañar sus labores agrícolas pastoriles, tareas domésticas y principalmente a las ceremonias de la vida social y del ritual litúrgico, a sus dioses, a su terapéutica, ritos funerarios y muchos otros.

Hase establecido que en la música indígena y popular pura coexisten diversas estructuraciones tonales, y es común el poliritmo en algunas canciones y danzas. El transporte y arrastres *sui géneris* se advierte en casi toda la

música aborigen de América, con características tan propias como el aceleramiento muy marcado en los finales, que los indígenas del altiplano denominan *tajteado* o fuga, aunque este último vocablo nada tenga de común con la expresión de esa forma musical.

La evolución histórica del folklore musical ha sido dividida en temas indígenas o precolombinos y temas criollos o hispano-coloniales.
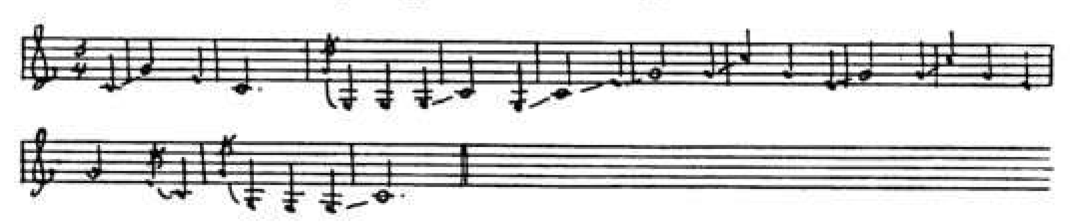
Dentro de esta división general, puede hacerse en varios países una serie de subdivisiones, como ser: música de la serranía; música de la selva, de la pampa y de la costa del Pacífico. Por su carácter se los ha catalogado como líricos, dramáticos, descriptivos y festivos. A los líricos corresponden los «yaravíes», su descendiente la «vidala» y ciertas tonadas chilenas; a los dramáticos corresponden el «triste», algunos himnos — reminiscencias del ceremonial litúrgico de los incas — y algunas danzas. Descriptivos, eróticos o festivos, la mayoría de las danzas.

Las canciones de remoto pasado son de hechura muy rudimentaria y acusan cierta modalidad extraña por los sentimientos y estado de alma que expresan, cuya fiel traducción resulta difícil para quien no las conoce a fondo, por las inflexiones de la voz, que a veces se resuelven en gritos de pasión, en arrastres particularísimos, en tiernos sollozos.

En la música primitiva del sur del Continente, y también en una región del norte de la Argentina como igualmente en la parte central del Perú, se encuentran algunos cantos de estructura arcaica. A veces resultan monótonos por la pobreza de sonidos, y sus ritmos son casi siempre de cuatro o dos por cuatro los del sur y de tiempos ternarios, por lo general, en el norte argentino y en el interior peruano. Pero a pesar de la pobreza de sonidos, los cantos aborígenes del sur son muy distintos de los cantos de los pueblos norteños de la Argentina, no solamente por sus ritmos sino también por las diferentes modalidades con que está realizada

la melodía y la distinta forma de disposición de los «arrastres» típicos, determinantes de su particular fisonomía (1).

Lo más primitivo que ha sido recogido en el norte argentino son unas canciones de tres notas del acorde perfecto mayor, recopiladas por el folklorista argentino Manuel Gómez Carrillo, de gran valor documental y artístico, canciones similares a las escuchadas por mí en mis primeros años y más tarde en una región muy próxima a Jauja —Perú—, donde aun supervive un grupo aborigen denominado Wanka, al que he de referirme más adelante y del cual anoto este ejemplo directo (2):



Después de estas canciones rudimentarias aparece predominando la escala pentafónica. Bien se ha hecho notar la extraña analogía en los albores de las razas. La antigua música griega, como la de Java y Sumatra, la china o de algunas series de cantos escoceses y malayos, como igualmente de las islas del Pacífico — que tanta importancia adquieren ahora en la historia del hombre en América después de las últimas investigaciones de Imbelloni—, a igual que la de los aymaras y los queshuas, son pentafónicas.

Al evolucionar la escala musical hacia este perfeccionamiento, los ritmos de la música indígena se tornan más variados, llegándose a lo que sería una especie de siglo de oro, en el cual se sitúa la música incaica y aymara pura.

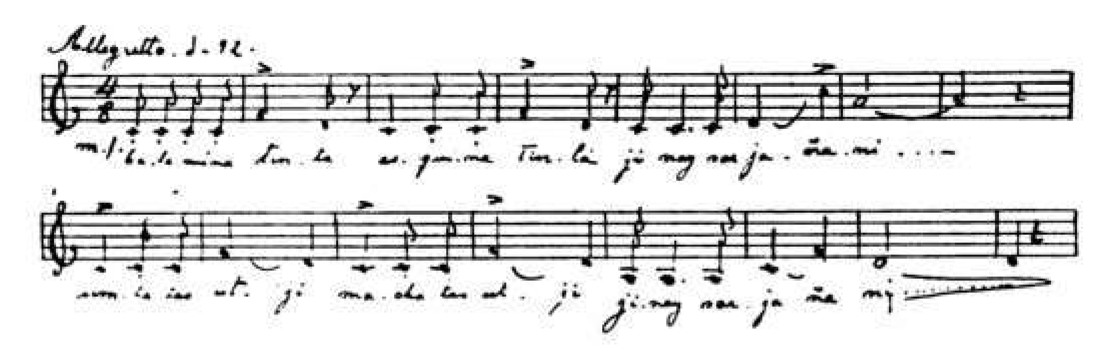
---

(1) En un prolijo estudio acerca del folklore musical del grupo queshua, aymara, argentino, cuya publicación seguirá a la del presente volumen, trato ampliamente este tema, basándome en el material anotado en mis constantes búsquedas por esas regiones. *(Nota de la autora).*

(2) El maestro peruano Alomías Robles, estudioso del folklore, tiene anotado de este género de canciones curiosos e ilustrativos ejemplos.

Las riberas del lago sagrado del Titicaca están pobladas, con alguna frecuencia, por las facilidades de vida que prestan los vallecitos circundantes y por el cómodo medio de transporte que ofrece el lago, en las milenarias barquitas de totora.

Allí viví momentos inolvidables. En cinco ocasiones lo crucé en toda su extensión; otras veces realicé largas excursiones, cómodamente recostada en el amplio y seguro «caballito de totora», acompañada de indios con sus «quenas», «antaras» y los «charangos» mestizos; así rememoré la historia maravillosa de la región y sus habitantes. Todos se expresaban en aymara, y las risas y la alegría ingenua del indígena me deleitaban. Allí anoté esta canción aymara:



Las características musicales de esta canción son análogas a las de los queshuas; su ritmo vivaz semeja al del «huaynito». Pero lo que más llamó mi atención es el espíritu de la letra: maliciosa, todo lo sugiere en medias palabras. En una gran cantidad de letrillas aymaras existe agudo sentido irónico, gracia y picardía. En «calamina tinta», título que podría traducirse por «pulperia de techo de calamina», tiene su argumento — nada parece cambiar bajo el cielo —, que no sería ajeno a la «boite» de nuestros días...

Antes de traducir un poco literalmente las palabras que sin desmedro firmaría un poeta vanguardista, conviene fijar la naturaleza de los protagonistas. Son dos, el eterno dúo: el hombre y la mujer. ¿Jóvenes? Seguramente.
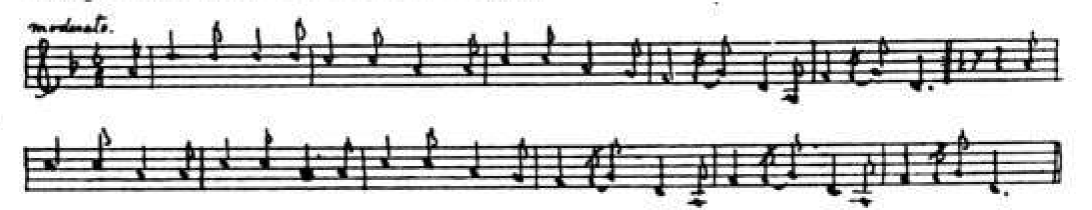


CALAMINA TINTA
Y
SU VERSIÓN LITERAL

Calamina tinta esquina tinta jinay sarjañani.	Pulpería de calamina, pulpería de la esquina, vámonos de viaje.
Umtatas utji machatas utji jinay sarjañani.	Ya hemos tomado, ya estamos borrachos, vámonos de viaje.
Jumas macheka nayas macheka kantayas jatna.	Tú irás por un lado, yo por otro lado antes que amanezca.
Wawani maraqi kalluni maraqi riparlurchi taspac.	Tú enamorada, yo enamorado, no vayan a vernos.

Del verso se desprende que pasaron muy agradable velada y que es hora de despedirse, lo que les obliga a ser precavidos, pues está llegando el alba. También ayer el aymara conocía y gustaba el sabor del fruto prohibido...

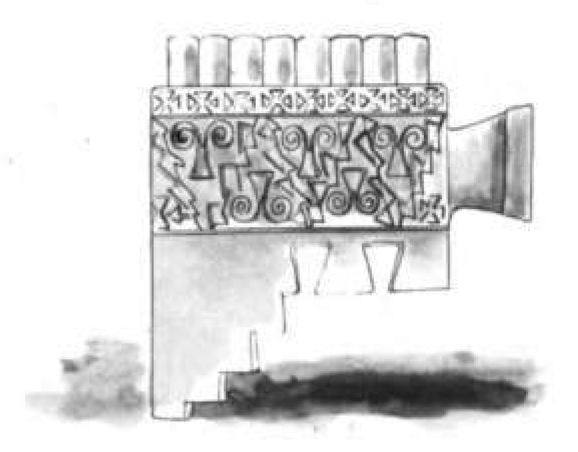
El «yumbo», que felizmente se encuentra anotado en signos musicales en una autorizada crónica, pertenece al arte puro indígena, y sus características melódica y rítmica atestiguan su rigurosa autenticidad. Jiménez de la Espada lo clasifica erróneamente con el nombre genérico de «yaraví», subtitulándolo «Baile de los Danzantes», contrasentido fácil de establecer, puesto que el «yaraví» no es una danza ni pertenece, por su género, a la modalidad bailable del «yumbo». Por otra parte, siendo como es el «yaraví» una forma que surge con la penetración de los conquistadores, lo más probable es que haya derivado de la esencia del «yumbo», porque tal como nos ha llegado y supervive representa una canción, una muestra de la influencia del conquistador en la música indígena, comienzo del mestizaje.

He aquí la forma de «yumbo» que nos ha dejado anotada Jiménez de la Espada ([1]), y que he tenido oportunidad de divulgar en mis audiciones con una letrilla apropiada y escrita por Carlos Vega:



Estos ejemplos musicales, preciosos documentos, son de un valor inestimable para dictaminar la absoluta pureza o el grado de mestización de las danzas y canciones indígenas, y constituyen, a la vez, elementos inapreciables de comparación cuando se investiga, más que en los libros, en los lugares de origen o influencia.

([1]) Congreso Internacional de Americanistas. Actas de la IV reunión. Madrid, 1881.



Recuerdo, vivamente emocionada, un conjunto de «antaras» que escuché en el Cuzco. Antara [1] se denomina en la región a un instrumento de viento análogo a la flauta de Pan, salvo que la «antara» es pentafónica, cuya afinación corresponde a los cinco sonidos — re-fa-sol-la-do — en vez de los siete de la escala actual.

Estas «antaras» son de variado tamaño, que va desde los diez centímetros hasta un metro y medio. El indio es por naturaleza artista y ama profundamente la música y la danza. Comenzaba uno de ellos, casi tímidamente, ejecutando una especie de tema, y uno a uno se incorporaban los demás, mientras los pasos mesurados iban cobrando vivacidad, hasta que todos ellos — eran más de 25 —, poseídos de inigualado ardor, en una polifonía maravillosa interpretaban su música y danzaban. Confieso que la fuerza emocional del momento me llevó hasta las lágrimas.

Muy a menudo, el indígena rehuía cantar y danzar en mi presencia, pero al oírme entonar sus canciones, en su lengua nativa, me brindaba su confianza y su tesoro lírico.
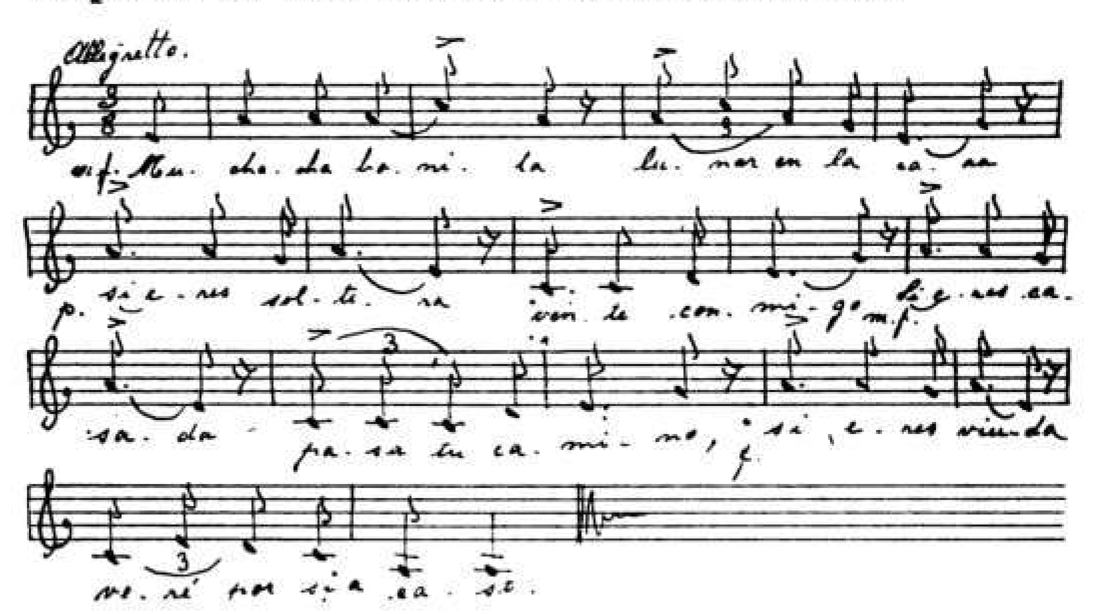
Es corriente el comentario de la tristeza y de la melancolía que imperan en la música indígena. Esta caracterís-

(1) En las regiones que predominan los aymaras *sicuris*. También la voz castiza *zampoñas*. En el oriente peruano *andara*.

tica es, en realidad, común en la música mestiza, pero rara en lo que pudiera llamarse música documental, ya que danzas y canciones son a menudo, no sólo ingenuamente alegres, sino también graciosas, irónicas y, en ocasiones, francamente maliciosas. «Muchacha bonita», que escuché a unos cantores del valle de Chanchamayo, del Oriente peruano, es una muestra de origen absolutamente auténtico, salvo que sus palabras se dicen en castellano.

Como todas las canciones y danzas sin mestizaje alguno, sea cual sea su forma melódica y su ritmo, la terminación siempre es descendente y su última nota es la tonal.

Dígalo si no este ejemplo, «Muchacha bonita», que anoté de unos cantores populares del Valle de Chanchamayo, llegados a Lima, durante una de mis estadas allí, para participar de las tradicionales fiestas de Amancaes:



Muchacha bonita
lunar en la cara,
si eres soltera,
vente conmigo;
si eres casada,
pasa tu camino;
si eres viuda
veré por si acaso...

Muchacha bonita
de cabello negro,
dile a tu mama
que te estoy queriendo,
dile a tu tata
de que sea mi suegro,
pero a tu abuelo,
yo no quiero verlo.



MÚSICA COLONIAL

Arribaron los conquistadores y con ellos los misioneros, quienes también vinieron a realizar su conquista: imponer la nueva fe. La pompa de las ceremonias religiosas había de deslumbrar y atraer después la admiración del indígena. Pero de todo ese aparato del ritual, es la música de la liturgia cristiana lo que más impresiona al aborigen, de por sí dado a la sugestión de los ídolos e inclinado a expresar sus estados anímicos por medio de la danza y el canto.

El canto llano y gregoriano de los himnos religiosos hallaron su resonancia en el alma aborigen. Fué seguramente el medio más directo de penetración de la nueva fe. Empero, los sones de los naturales no mueren: subsisten y se alternan hasta el extremo de que el indio canta en su idioma la letra del motivo musical venido con los dominadores. Más todavía: se produce una especie de «reconoci-

miento» del idioma del indígena, porque se traduce a su lengua el catecismo y las principales oraciones de la religión católica, dándose el caso, más tarde, de clérigos que aprendían esas lenguas antes de embarcarse para América.

¿Acaso, tiempo después, San Francisco Solano no realiza la más positiva conquista para la fe de Cristo cuando al venir del Perú se detiene en las tierras argentinas de Santiago del Estero y La Rioja hablándoles al alma a los indígenas en el lenguaje dulce y sugestionante de su violín?

Ciertas canciones de pura raíz indígena, pero en las cuales se advierte la influencia de la música religiosa, revístense de marcada solemnidad, y son sus características pentafónicas las que le dan un carácter profundamente melancólico y a veces trágico.

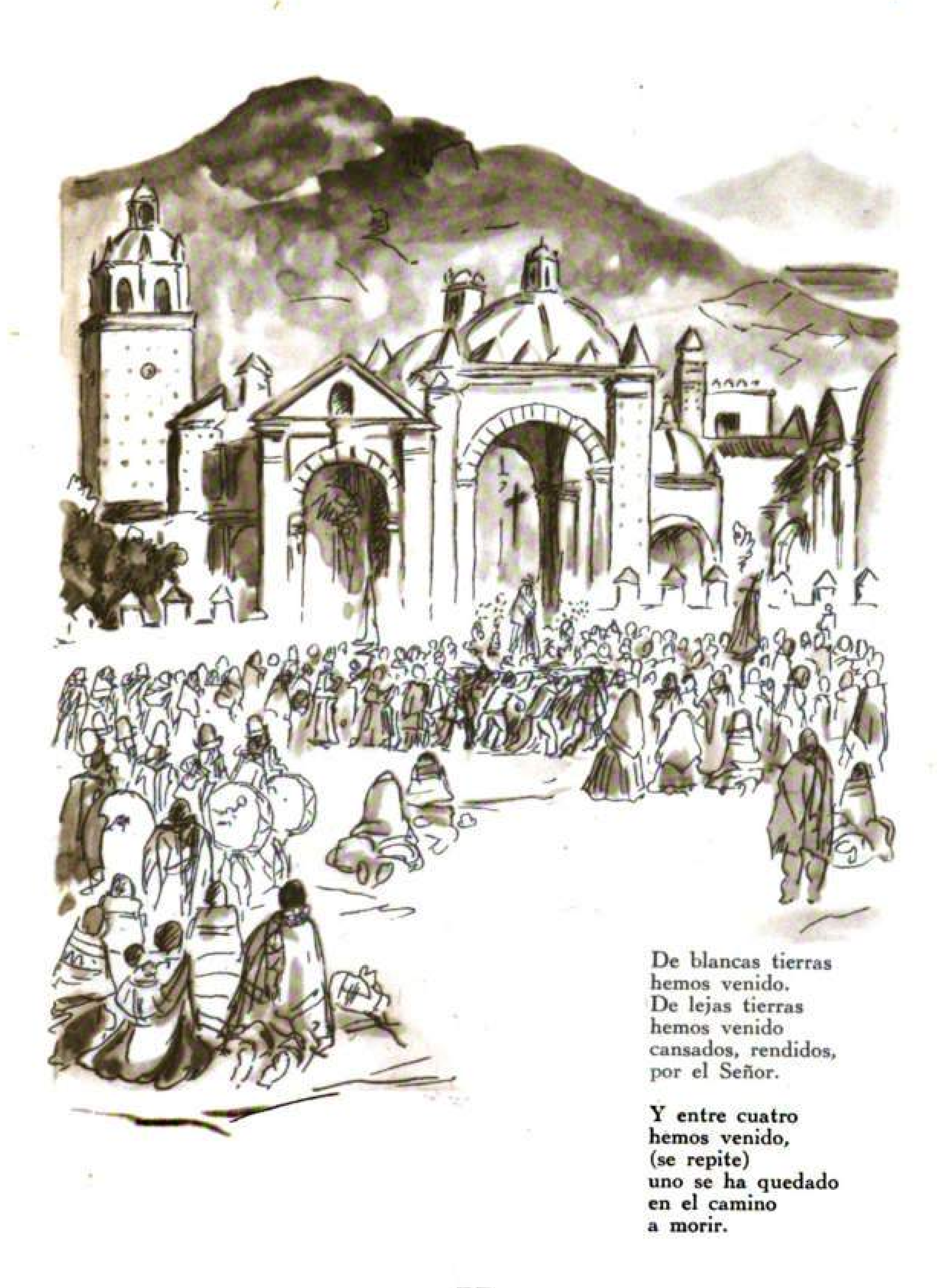
Un ejemplo de esa influencia lo hallamos en la canción de peregrinos «De blancas tierras» — tierras nevadas, de lejanía — que escuchara en Copacabana, cuya versión musical ha sido ya anotada (1).

Se acrecienta la solemnidad de la fiesta patronal por la multitud de creyentes que entonan cánticos religiosos, pertenecientes al rito católico algunos, de factura indígena o mestizos otros. Pero el que más me impresionó, por su hondo sentido trágico y por su forma musical que conserva la pureza originaria, aunque las palabras se digan en castellano, es el ya mencionado «De blancas tierras».

---

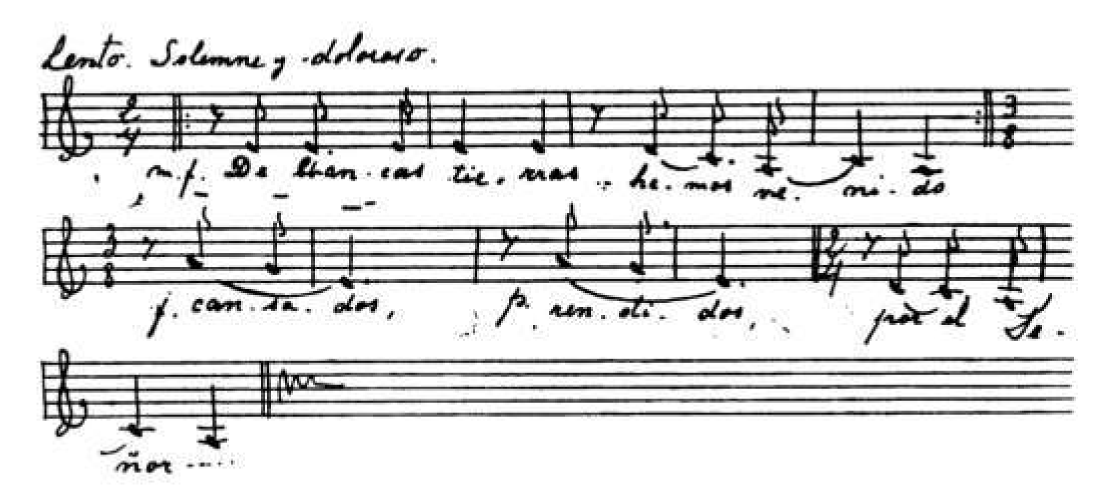
(1) La canción «De blancas tierras» le fué dictada a M. Béclard D'Harcourt por la señora Marin, que dijo haberla oído cantar a unos viajeros, y figura en su álbum *Melodies Populaires Indiennes*, editado en 1924. Años después, en 1929, durante mi estada en Bolivia pude escuchar de cantores indígenas esa misma canción, observando que difería con la de M. D'Harcourt en la notación.

Sin restarle importancia al aporte que significa la labor realizada por dicha estudiosa del folklore americano, hay que discrepar con la armonización que emplea, no siempre apropiada a la naturaleza y sabor de las páginas anotadas. He sostenido siempre que cuando se trata de ofrecer en sus formas originarias, como elemento documental, una expresión folklórica, no ha de echarse mano, so pretexto de mejorarlas, a los recursos de la técnica moderna, recurso éste útil y necesario para la obra de composición libre o estilizaciones del folklore, pero inapropiado para aquellos casos.



De blancas tierras
hemos venido.
De lejas tierras
hemos venido
cansados, rendidos,
por el Señor.

Y entre cuatro
hemos venido,
(se repite)
uno se ha quedado
en el camino
a morir.
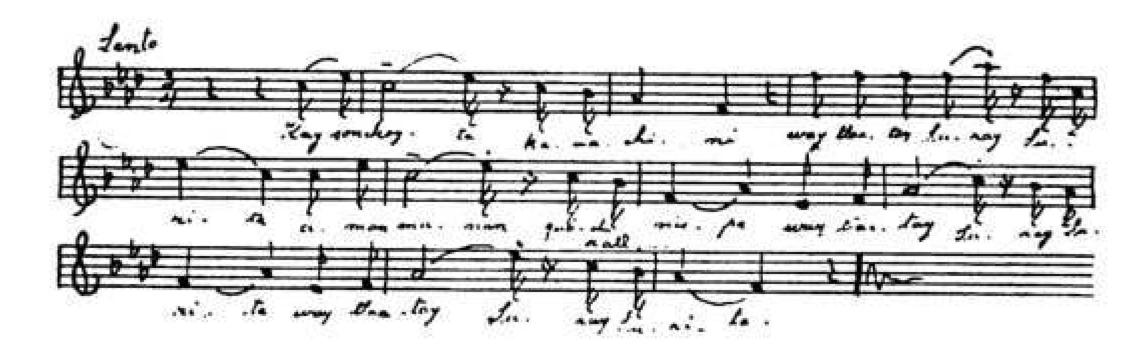


Cuenta la leyenda que un inca convertido a la religión cristiana talló en piedra una virgencita. Pero con esta particularidad: reprodujo en los rasgos faciales de la imagen los de su raza sojuzgada. La virgen fué pródiga en milagros y gracias, y ahora se venera, con el nombre de Nuestra Señora de Copacabana, en su santuario, levantado en las riberas del lago Titicaca, en la parte de Bolivia. Cuando se aproxima el día consagrado a celebrar a la patrona del santuario, desde los más apartados lugares, de Bolivia, la Argentina, Perú y Ecuador, caravanas de romeros y promesantes acuden a venerarla y a elevar sus preces. Del espectáculo que ofrecen esos millares de peregrinos se destaca la nota de color de los indígenas, ataviados con sus trajes típico-arcaicos.

Van con sus cantos y sus danzas a ofrendar su homenaje a la virgencita «morena», que tiene los rasgos de una «ñusta» imperial, a la que adoran por natural impulso.

En el grupo de canciones que aparecen como primarias manifestaciones del mestizaje hay que colocar en primer lugar al «yaraví». Se le atribuye, como noble ascendiente, el solemne y litúrgico «haraui» del incanato, forma ésta de la que se tienen variadas referencias, concordantes todas

con el papel que desempeñaban en las solemnidades de los Incas, pero de la cual no ha podido ofrecerse una prueba concluyente de su estructura «formal». Se deduce que el «yaraví» puede ser una derivación de aquél, porque los exponentes más remotos de esta canción no presentan en forma muy definida las particularidades de la escala pentafónica perfecta.

Ateniéndome a ese carácter, que lejanas referencias le atribuyen al «haraui», tengo para mí que una de las canciones que más podría ser el «haraui» auténtico es «Suray Surita», anotada por el maestro Manuel J. Benavente [1].



Es indudable que la penetración del conquistador fué dejando su influencia en las distintas comarcas invadidas o naciones aborígenes, y que en cada una de ellas formóse, con la amalgama del elemento primitivo, la nueva manera de expresión musical. De ahí la diversidad de formas que se advierten en el norte y en el sur, sometidas después, con el andar del tiempo, a la otra influencia, a la del tráfico interno, y que hoy provoca encontradas hipótesis, curiosas

---

(1) Considero la anotación musical del maestro Manuel J. Benavente como la más autorizada y prolija, pues generalmente algunos recopiladores escriben esta misma canción con ritmo binario. Por los acentos y distribución de las frases resulta más acabado y correcto el ritmo ternario.

Ahora, de la gama tonal incaica, el maestro Benavente acaba de realizar un descubrimiento de gran importancia acerca de las distancias tonales de la llamada escala pentáfona o pentatónica, como la denominan algunos investigadores.

algunas, para saber si tal canción o danza nació en uno u otro extremo o viceversa.

Lo cierto es que poco a poco los ritmos y el semitono del conquistador influyeron en la música del indígena y contribuyeron a crear esas nuevas formas de originalidad y fisonomía, productos de la adaptación, propias de la fusión de los elementos de dos expresiones distintas. Y hasta las danzas de los primitivos, en las cuales el contacto entre los danzantes se reducía a formar «cadena» tomándose de las manos o los brazos en forma de arco, coinciden en ese aspecto con las de los hispanos, ejecutadas sin enlazamiento de los bailarines.

Entre el bagaje sonoro aportado por el conquistador jugó su gran papel la guitarra, que se prestaba admirablemente a traducir las emociones y sentimientos del nativo. El ingenioso habitante del altiplano, la imita. Venciendo las dificultades de su construcción y con el caparazón de la mulita o tatú — el quirquincho queshua — construye un rústico guitarrillo que toma el nombre de «charango», instrumento que adoptó su afinación acorde a la escala pentafónica de los incas y los aymaras. Y es el charango el instrumento por antonomasia consagrado a acompañar los alegres «bailecitos» bolivianos, las «cashuas» y los «huainitos» del primer tiempo. Las «tonadillas», las «muñeiras», las «soleares» y otros cantos, por influencia del medio transformaron su forma y esencia.

El nativo, el criollo, el gaucho recibieron como herencia del hispano sus cantos y sus danzas. Las asimilan y las adaptan intuitivamente a su propio sentir.

El «cielo», el «malambo» y el «triunfo» son las flores de aquella semilla. Tomó carta de ciudadanía la «cifra», el más español de nuestros cantos, puesto que perduraba hace un par de décadas sin notables variantes en Castilla la Vieja. Adquirieron voz americana los «fandangos» y los «fandanguillos» de «a dos» y de «a quatre» del Oriente

de España. Los graves pasos y zapateos del «pericote» y de la «danza prima» son antecesores del pericón, y la «cháquera» levantina se transformó en nuestra hermosa «chacarera» [1]. De las «engachadillas» o «agachadillas» de los *maragatos*, grupo racial de gran importancia en el siglo XVI-XVII, avecindados en la provincia de León, nació nuestra «firmeza»; de las danzas del «U» y del «Dos» y las sevillanas del mediodía nacen otras tantas danzas con fisonomía personalísima.

Así tomaron forma la «huella», la «media caña»; así crearon con fisonomía racial el «gato» — que al decir de Lynch «no existirá un gaucho que no sepa por lo menos rascar un «gato» — y la «zamba», mezcla de arte español y alguna partícula indígena.

Así, en el panorama del folklore de nuestra América, en cuyas cambiantes es posible advertir los diversos acentos y modalidades de cada pueblo, pueden mostrar cada uno sus rasgos característicos sin desdecir por eso su común origen: el de su raíz indígena primero y el de la influencia o aporte del conquistador después. No es difícil comprobar este aserto, como no lo fué para mí cuando transpuse las fronteras de la patria y me interné en otras comarcas del sur del Continente.

Pude observar en fuentes distintas la similitud o el marcado «aire de familia» que singulariza a la música indoamericana. Me refiero, desde luego, a los elementos puros de información, no a esas expresiones seudofolklóricas, des-

---

[1] En una audición privada que ofrecí en Sevilla, en 1927, y a la que asistió el gran compositor don Manuel de Falla, al escuchar éste nuestras canciones y ver cómo se bailaban nuestras danzas manifestó su admiración por el talento transformador y a la vez creador de que hacía gala el intuitivo músico de la América hispana. Poco después, comentando mi presentación en el teatro de la Comedia, de Madrid, escribía Joaquín Turina en *El Debate:* «En la primera parte figuraron canciones indígenas primitivas, no solamente argentinas, sino también de Bolivia y del Perú. Después cantó canciones criollas, pero con algunas influencias hispánicas. En esta serie hay que consignar algunas tonadas, deliciosas de melodías y de ritmo, que acompañó con una guitarra rústica, pequeñita, llamada «charango».

tinadas a satisfacer un fácil exitismo y que, por lo mismo, sólo sirven para conspirar contra la verdadera manifestación musical, con la que dieron fisonomía étnica a esta parte de América sus primitivos pobladores: los aborígenes y los conquistadores. Si bien la partícula indígena es distinta, ya se trate del hombre de Arauco, de los aymaras, los queshuas o los aztecas o mayas, el semitono y las características del conquistador unificaron, en cierto modo, la música popular de nuestra América.

Por ello, la «tonada» retozona de Chile es, salvo pequeñas variantes, la misma de la región cuyana; en el «yaraví», tierno y quejumbroso, está presente la «vidala» amorosa, el canto más noble y bello de nuestro folklore del norte; y en un «bambuco» colombiano, como en una «marinera» peruana o en un «son» mexicano, encontramos los elementos constitutivos de lo que singulariza el canto popular argentino.

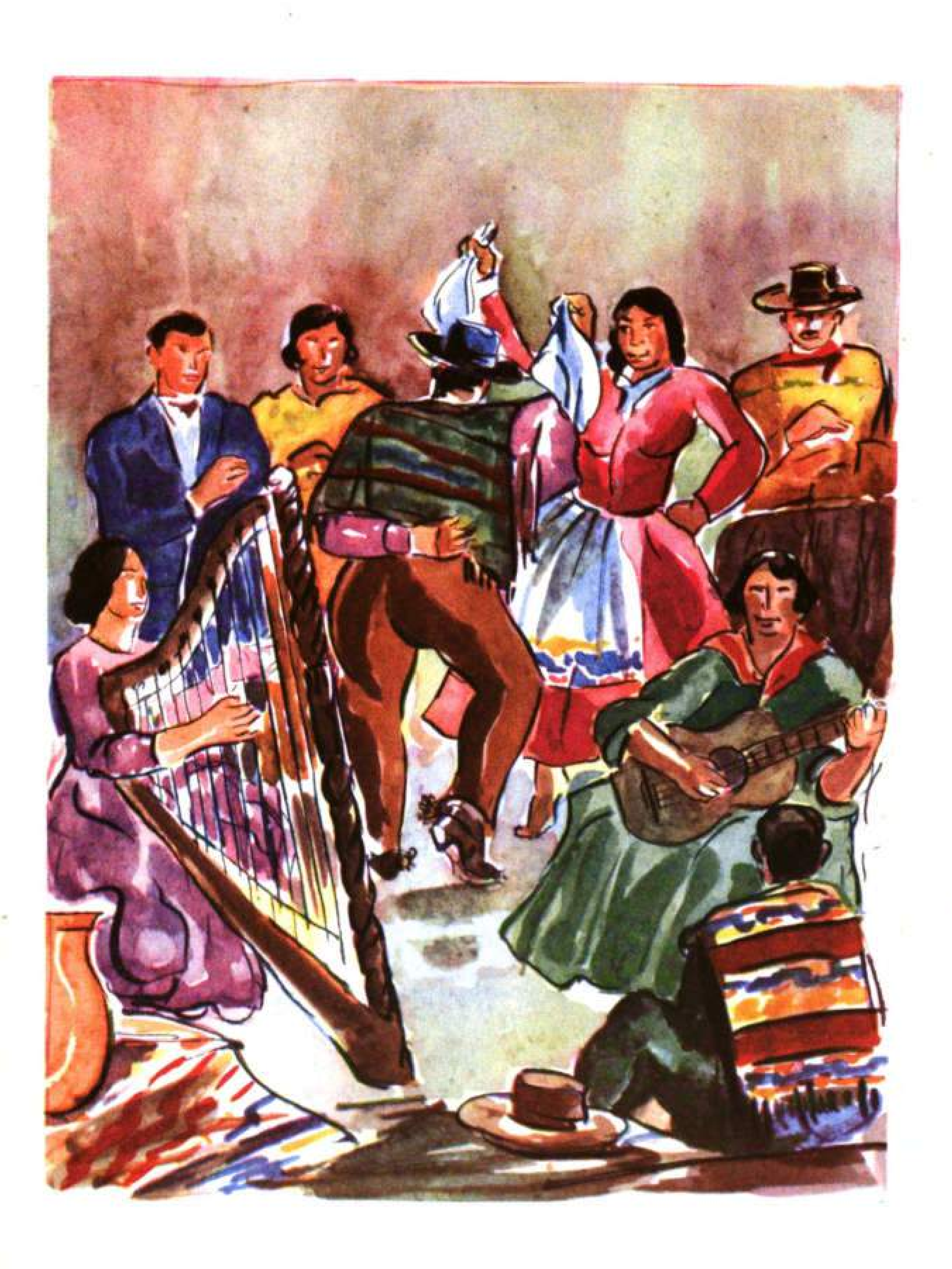
Encontré en México un «son» cuyo nombre, «El gato», me recordó nuestra graciosa y traviesa danza y pude comprobar la analogía de los elementos artísticos entre uno y otro, especialmente con el anotado por Lynch, pero sin desvirtuar su fisonomía propia aun cuando aquél se animara con idéntico ritmo ternario y hasta con las mismas palabras. Prueba acabada de un mismo origen: el hispano.

En otros casos, como el de nuestra típica «cifra» pampeana y el «agua nieve» de la costa peruana, es el trasplante de una antigua tonadilla de Castilla la Vieja en la que sólo algún «melisma» se ha convertido en el «arrastre» peculiarísimo de lo gauchesco pampeano y en el gracejo acentuado del «agua nieve» peruano.

CAPÍTULO TERCERO



DEL FOLK-LORE CHILENO





MÚSICA POPULAR

Cuando se recorren diversos países de Hispanoamérica y se llegan a conocer con alguna prolijidad las manifestaciones artísticas del canto, la música y la danza popular, tanto más apasiona el tema. Es ese complejo de analogías y al mismo tiempo de diferenciaciones lo que motiva interés obsesionante por compenetrarse cada vez mejor en este asunto, que tanto atañe al

origen y sus influencias posteriores como a la formación de lo que caracteriza a los pueblos y les confiere su propia modalidad y carácter. Carácter y modalidad que insensiblemente van variando y evolucionando, según sean las causas y los motivos que provocan estos cambios o influyen en los mismos.

Ya manifesté mi opinión de que toda nuestra América hispana se expresa cantando y danzando, en forma tal, que reconocemos esas manifestaciones muy cercanas a nuestro corazón. Sin embargo, ya sea en la forma de resolver la melodía, su armonía particular, tal o cual nota, un acento y una modalidad *sui géneris* existe siempre. En ocasiones, no se advierte de pronto dónde está la partícula extraña que le presta la propia originalidad, y pacientemente hay que buscar muchas veces, sin lograrlo, lo concluyente y definitivo.

Al analizar la música popular chilena se encuentran, como ya dije, los mismos elementos étnicos y artísticos de nuestra América. Es decir, generalmente escaso elemento autóctono y fuera de la enorme aportación hispana, las sugestiones que en la obra y la vida del hombre impone el medio ambiente y la naturaleza. En el aporte del conquistador hay que notar muy especialmente el origen regional de grupo que se asentó y colonizó las diferentes tierras de América, ya que el folklore español es tan rico y variado en sus distintas regiones. Puntualizo la enorme diferencia de los andaluces con los vascos, los levantinos y los gallegos con los catalanes, etc., etc., lo que contribuye a dificultar todavía más el problema.

Al buscar en Chile datos fidedignos para orientarme, encuentro los eruditos y notables trabajos del doctor Rodolfo Lenz, quien llegó a ese país en 1890, contratado por el Ministerio de Educación. Debía integrar el Instituto Pedagógico, creado para formar un cuerpo de profesores y destinado a dar impulso e importancia a los asuntos de instrucción

pública. Más tarde, el doctor Lenz dictó cátedras en la Universidad y en diversos colegios de enseñanza superior. Pero a pesar de sus labores docentes, siempre encontró tiempo para dedicarse a importantes trabajos sobre etnografía, lingüística, folklore en general y diversas obras didácticas para la enseñanza. El total de los trabajos publicados asciende a 28, entre libros y folletos, lo que resulta una contribución muy estimable a la cultura chilena. Indudablemente, una de las obras de mayor importancia es el *Diccionario etimológico de las voces chilenas, derivadas de lenguas indígenas americanas.*

En la música popular chilena están, en esencia, algunos modelos de la España de los siglos XVI y XVII; particularmente se nota la influencia del folklore de Extremadura, pero principalmente del de Andalucía. Hasta el léxico popular y los modismos, como la supresión de algunas consonantes en las palabras, es francamente andaluza. También es andaluza la gracia, el garbo y la alegría de la danza. Lo que perdura hasta hoy es la «cueca», que antaño fuera denominada igualmente «zamacueca». También existió una «Resbalosa», de la que no me ha sido posible encontrar su música.

El historiador chileno don José Zapiola comenta que «El Cuando» y «El Cielito» fueron introducidos en Chile por el ejército libertador de San Martín, en 1817. Quizá también la «Resbalosa» haya hecho el mismo camino, llevada por los arrieros rapsodas, que en todas partes sembraban, pródigos, la dulce semilla de su tesoro lírico. De estas tres danzas perdura únicamente el comentario de algunos historiadores. En cambio, la «cueca» es aún hoy la danza preponderante en todo el país, salvo el extremo sur, donde el hombre de Araucania siente todavía intensamente las danzas y la música de sus mayores. También en el extremo norte existen infiltraciones del arte popular peruano y boliviano.

Si bien el ritmo de la «cueca» es análogo al de la «zamba» argentina, que también fué conocida por «zamacueca» o «zambacueca», como igualmente por «la chilena», — nombre otrora muy común en Tucumán y Catamarca —, tiene mayor alegría, debido a que su ritmo es llevado en forma más vivaz. La acentuación es también distinta, como también difiere la forma de acompañamiento rasgueado de las guitarras. Las «cuecas» cuyanas, de Mendoza, concuerdan mucho con las «cuecas» chilenas, y muchas «zambas», mayormente las antiguas, pudieran pasar por «cuecas» chilenas con sólo apresurar el ritmo. En la actualidad, la «cueca» chilena, como la «zamba» argentina, salvo algunos ejemplares que perduran, han variado mucho, y son muy distintas las viejas «zambas» de M. Gómez Carrillo, A. Chazarreta y las anotadas por mí a las que músicos contemporáneos componen y popularizan. Es que antaño, en tiempos de la carreta y del arriero, existía una más íntima comprensión entre los pueblos, y al no existir la multitud de elementos que distraen y diluyen, eran más intensas y duraderas las expresiones e impresiones dominantes. Por eso, en Cochabamba (Bolivia), Arequipa (Perú), Iquique (Chile) y otros sitios distantes, he escuchado, con asombro y emoción, sones y voces familiares que me retrotraían al Tucumán de mi niñez.

Una de las características de la «cueca» chilena es que durante la introducción y en los intermedios, entre copla y copla, se matiza el número musical con un recitado fuertemente rítmico, casi siempre de carácter sentencioso o festivo. Esta particularidad también se ha usado y se usa en la costa peruana, pero solamente entre la primera y la segunda danza.

Al final de la «cueca» chilena, o para especificar mejor, en el último verso de la tercer cuarteta, se eleva, en un arrastre brusco, la voz, como en un grito jocundo, en la misma forma que el charro mexicano demuestra su *real gusto*, o el paisano argentino explosiona

el entusiasmo que se desborda y no encuentra palabras para expresarse.

En la manera de danzar la «cueca» son parecidos los pasos a nuestra «zamba» norteña, pero las vueltas rituales están ahora un poco olvidadas. Así, el bailarín se deja llevar únicamente por su propio impulso y entusiasmo.

La métrica de las coplas es comúnmente como la que va a continuación:

Antes de conocerte
ya te quería,
porque me lo anunciaba
la suerte mía.

La suerte mía, sí,
a ti te digo
que el que no tiene hermanas
no tiene amigo...

La «tonada» es la canción que sirve para todas las oportunidades, pues la diversidad de la letra, como la de la música, es muy grande. Comienza casi siempre como el «estilo» argentino, en que los dos primeros versos de la primera estrofa se cantan llevando el ritmo en forma lenta y algunas veces también en distinto ritmo, pero siempre moderado. En la «tonada», la primera cuarteta es siempre octosílaba; después se cantan, en vivaz ritmo de «cueca», dos cuartetas, algunas veces de verso quebrado y en otras ocasiones con la misma métrica que la primera; para finalizar, una o media cuarteta, que generalmente resume la intención o dedicatoria de la «tonada» y que se denomina «cogollo». Transcribo seguidamente, con su ortografía particular y la *s* aspirada, que en este caso el cantor popular escribe con una h, una letrilla de «tonada».

También nuestro gaucho del sur pronuncia muy suave esta letra y a menudo prescinde de ella, pero esta peculiaridad es sumamente marcada en Chile, percibiéndose en el dejo cantarín la enorme porción andaluza que persiste en el pueblo.

I

Tengo de mandar a Lima
de presenteh una rosa,
una Vaca [1] cristalina
y un clavel que se desoja.

II

Un día estando en el güerto
rodeá de verdeh ojas,
abrí los ojoh y vide
un clavel que se desoja.
(Cogollo)

Que viva la señorita,
cogollito de romero,
peasito'e trapo azul,
cantarito almionero.

Al igual que el «llanero» venezolano, el «charro» mexicano o nuestro «payador», también existía el «huaso» cantor y poeta, que improvisaba y gustaba de practicar un género muy parecido a las payadas de contrapunto, como igualmente a toda suerte de relatos y romances, que son a menudo de pura ascendencia hispánica o están fuertemente influídos por los modelos venidos de España.

Así como en los «corridos» mexicanos, también se estilaba allí relatar en versos acontecimientos de importancia, y de preferencia asuntos sensacionales o truculentos. El poeta popular describe, en versos generalmente octosí-

(1) Albahaca.

labos y en estrofas décimas, los asuntos de interés, que se imprimen y se lanzan a la circulación. El que vende estos relatos rimados es el «versero», quien pregona su mercancía:

«La muerte de un bandolero»,
«Un feroz asesinato»,
«Prisión de Pancho Falcato»,
«Un marido apuñaleado»,
«Un niño descuartizado»
«y El perro que mató al gato».

El poeta cantor era personaje de importancia. Contraído durante la semana a su oficio, el sábado y el domingo dedicábalos al arte. Ya sea en un «bodegón» (nuestra pulpería) o en otro sitio análogo, el cantor inicia su tarea. La gama de sus asuntos es infinita. Toda suerte de relatos — de amor, sentenciosos, irónicos y jocosos — son festejados con entusiasmo, y tragos van y tragos vienen, y los brindis de: «le comprometo» se pagan con un «le cumplo»; y una fineza es ofrecer el convite, bebiendo un sorbo antes de las palabras: «le quito el veneno».

Estos cantores se acompañaban con un instrumento denominado «guitarrón», que fué una creación absolutamente local, ya que es distinto a los guitarrones de México. La forma del instrumento es, naturalmente, análoga a la de la guitarra, sólo que la caja sonora es más alta.

Entre cuerdas de tripa, entorchados o bordones y alambres, lleva 25 en total. Los alambres constituían una especie de canutillo de metal que aun después de estirado conservaba cierta ondulación y servía exclusivamente para producir como un redoble de tambor. A ambos lados del brazo y muy junto a la caja se ajustaban cuerdas — dos a cada lado — llamadas tiples o diablitos, las cuales daban notas



agudas que enriquecían la gama sonora del instrumento, cuya afinación es absolutamente distinta a la que se acostumbra en la guitarra:



Los buenos cantores, como Aniceto Pozo, citado por el doctor Lenz, conocían hasta doce «entonaciones» para acompañar las poesías y las payadas, que también se estilaban en Chile y que daban lugar a torneos apasionados y de gran resonancia.

Los cantores jamás descendían a oficiar de músicos de danza o a alegrar los regocijos de un «bailongo». Esta tarea estaba reservada a mujeres cantoras que, acompañándose con la rústica arpa campesina y la guitarra, oficiaban en las jaranas populares, como igualmente ellas componían las coplas de «cuecas» y «tonadas». Por tal circunstancia, esta literatura se diferencia de la que se conoce común-

mente, pues habla siempre del «ingrato», del «hombre adorado», etc., etc., como también la dedicatoria o el «cogollo» se dirigen a los caballeros.

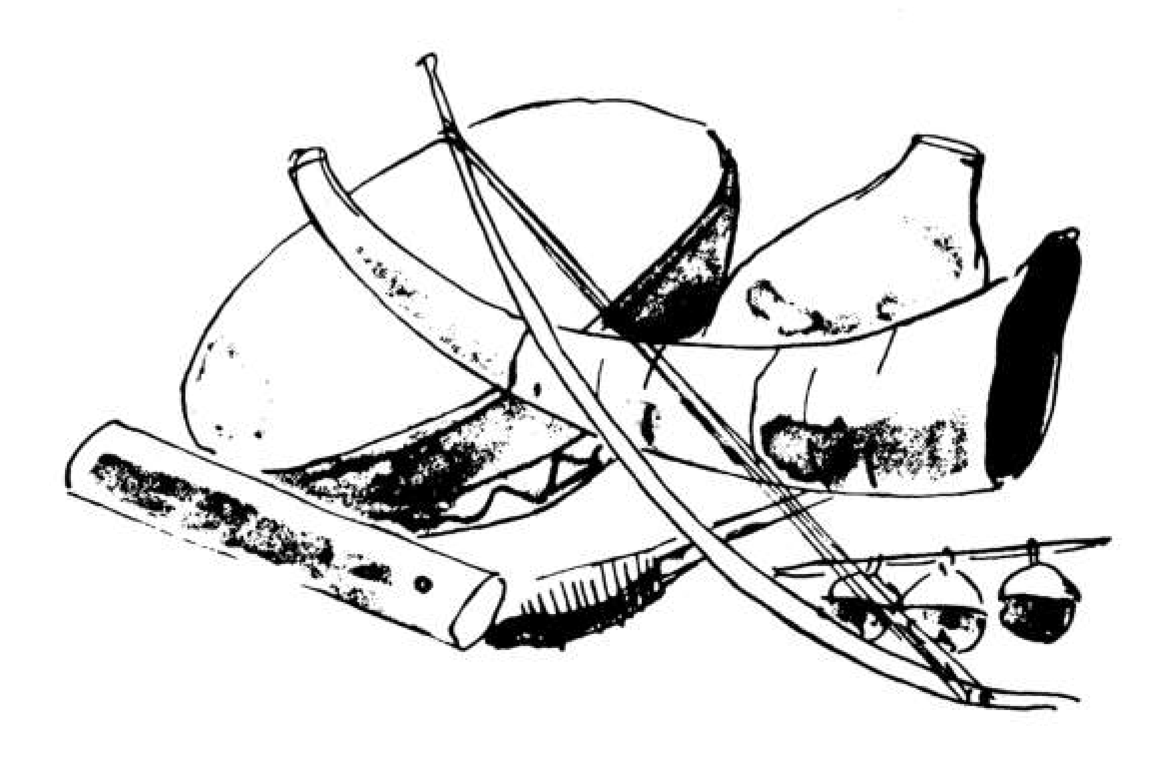
Que viva Don Amaor,
verde cogoyo e poleo;
en too lo que ei andao,
no ei visto diablo mah feo.

Otra dice:

Reciba el señor de Peiro,
Recredo de mi memoria;
Teniéndolo en mi presencia,
Para que quero mah gloria.

Muchos elementos del folklore chileno sólo quedan en los archivos de algunos eruditos, y es lamentable que no se trate de recoger cuidadosamente lo poco que resta, con método y ciencia.





EL ARTE MUSICAL DE ARAUCANIA

Conviene puntualizar lo relativo al arte sonoro de Araucania que, por lo mismo de hallarse distante — geográfica y étnicamente —, cuanto por venir de lejanas edades, estimula el deseo de conocer íntimamente y en todos sus detalles los elementos y características que lo integran y constituyen.

Es necesario destacar que en su evolución hacia la cultura del criollo, el indígena del Sur adopta en ocasiones el idioma, usos y costumbres, toda o parte de la vestimenta de uso corriente en los centros civilizados, y hasta se deja ganar por la religión cristiana, sin olvidar por eso sus creencias y supersticiones raciales de arraigo multisecular. Pero en lo que se refiere al arte musical, ninguna influencia

ha logrado desvirtuar la pureza absoluta de la música araucana.

Especializada en el folklore musical autóctono-nativo de mi país, y por puntos de contacto con los grupos culturales que estuvieron bajo la dominación queshua, sólo conocía, por escasas referencias, las peculiaridades musicales del indómito hombre de Araucania, que ni el Inca, con su pujanza, valentía y espíritu conquistador, ni el español, más tarde, con la ciencia arrolladora de su arte guerrero, lograran sojuzgar.

Y esas pocas referencias no eran como para justificar el anhelo de conocer con mayor amplitud este conglomerado racial y su arte.

Pero ahora, durante mi viaje por las hermosas tierras chilenas, un nuevo y profundo interés se hizo en mí al entrar en comunicación directa con el hombre y el clima de Araucania y su música racial.

El sur de Chile está poblado por diversos grupos étnicos y de diferente grado de evolución cultural. Claro está que en el arte musical existen también diferencias y características dignas de prolijo estudio que permita situarlas en su justo lugar y valor.

Ahora me propongo trazar un ensayo acerca del arte de los mapuches, que habitan los feraces y hermosos valles de Concepción al sur.

Para mayor claridad haré notar que la partícula *che*, de puelche, mapuche, tehuelche, etc., significa *gente*, o lo que viene a ser habitante de tal o cual parte o tribu.

Al enfrentarnos con el cobrizo hombre de Araucania se anulan centurias y se vive en un período lejano, que ha llegado a nuestros días, como por arte de sortilegio, en toda su pureza y fuerza emocional; donde florece un mundo de armonías extrañas, de tan robusta vitalidad, que el arte de los invasores, el queshua y el conquistador hispano no lograron definir, ni tan siquiera influenciar. Cosa que ocu-

rrió con el arte del tejido y la alfarería, que aprendieron de los incas, adoptando los motivos hasta formar un estilo propio y personalísimo de gran belleza.

INFLUENCIAS. — Isamitt niega la teoría sustentada por algunos historiadores, de que haya influencia hebrea o asiática en el arte sonoro de los araucanos. Y que los incas tampoco influyeron, es un asunto de muy fácil comprobación para quien conoce la modalidad del arte queshua. Puede quedar establecido, entonces, que aunque este grupo cultural tuviese su origen en lejanas tierras y hayan conquistado y poblado las tierras de Araucania en remotas edades, o que se unieran a los primitivos pobladores, formando una nueva cultura, o que sean originarios puros de la región, lo cierto es que el arte musical del araucano es personalísimo y no se parece a ningún otro.

INVESTIGADORES. — Ocurre en Chile otro tanto que en toda nuestra América, de lo cual es México honrosa excepción. Me refiero a que las investigaciones del folklore son obras de espíritus curiosos, hombres de ciencia o artistas que realizan caro apostolado, recogiendo, anotando y publicando documentos del acervo artístico y científico autóctono, sin que los gobiernos se den cuenta de que se va perdiendo lo que constituye y caracteriza la raza, la historia de su evolución y por ende la nacionalidad. Todo esto, aparte de lo que significa como elemento y base para un arte propio y personalísimo, que es necesario cobre vigoroso impulso.

De esa indiferencia o incomprensión de los gobiernos

da buena cuenta este episodio, que me fuera relatado por los propios protagonistas: Una institución determinada, no ajena al Ministerio de Instrucción Pública, realizó, hace años, una grabación de diversos motivos araucanos puros, tomados directamente de auténticos representantes de ese grupo aborigen. Componíase la serie de varias canciones, las unas acompañadas de «kultrun» y «trutruca» y otras de «solos» de voces. Era lo más directo y lo más puro que se anotaba como elemento de estudio, un documento en realidad insospechable y viviente por su indiscutible origen. Los recopiladores hiciéronle conocer en privado al ministro de aquel entonces esa recopilación de primitivas canciones, y cuál no sería la decepción de estos animosos buscadores de la raíz sonora de su pueblo cuando el funciocionario, por todo comentario, les ordenó destruir esos discos por «demasiado incipiente» — la música —, entendiendo que su divulgación «sería una vergüenza para el país» (!). Pero como la historia no se modifica ni se oculta por la sola voluntad de un funcionario, los recopiladores, convencidos del valor de esos documentos para el estudio del folklore chileno, acataron convenientemente la orden, conservando un duplicado de esos discos... Gracias a esa previsión pude oírlos detenidamente tiempo después, y confieso que en momento alguno compartí los severos y refinados gustos del señor ministro ni menos sus propósitos devastadores. Esas canciones, aparte de su valor documental, traducían, con gran fuerza emotiva, una expresión artística que, por su lejano origen y pureza de forma, presentaban muchos elementos de observación para el estudioso de hoy. En cuanto a las voces femeninas llamó poderosamente mi atención su bello timbre, claro, limpio, fácil a exteriorizar las emociones y las singularidades de una música que era la expresión legítima de aquella Araucania extendida al sur de Chile, cuna de valerosos guerreros indígenas, cantada por Ercilla.



Desgraciadamente, en lo que se refiere a la música nativa, es común oír hoy peligrosas desfiguraciones o calcos absurdos que no llevan en sí más que el afán de lucro, engañándo la conciencia del pueblo y contribuyendo a crear una escuela de mal gusto.

Como investigadores se debe destacar la obra de Carlos Lavin y Humberto Allende, este último estilizador y compositor exquisito, de profundos conocimientos técnicos.

Pero la investigación de mayor empuje es seguramente la que ha realizado Carlos Isamitt. Intelectual y artista de vasta capacidad, ha realizado estudios que lo colocan a la cabeza de los folkloristas de su país. Además, su dominio del idioma mapuche le permitió convivir — puede decirse — con el indígena y así compenetrarse íntimamente de sus ceremonias simbólicas, de sus ritos y costumbres, canciones y danzas.

Por eso, quien desee compenetrarse en todos sus detalles acerca del arte sonoro de Araucania, deberá rendirle el homenaje de consultar sus múltiples trabajos sobre la materia y reconocerle su claridad de exposición, como el entusiasmo con que defiende estas bellas manifestaciones del arte vernacular indígena de su país.

INSTRUMENTOS MUSICALES. — No son numerosos, en verdad, los instrumentos musicales de los araucanos, que pudiera decirse sirven más de acompañamiento a la voz, que es la que lleva la parte de importancia y la que destaca sus particularidades inconfundibles, sin que ello signifique restarles originalidad y mérito.

Para la percusión, el más corriente es el *kultrun*, especie de bombo, cuya forma se asemeja a la de los timbales; su tamaño es variado, y las *machis* — especie de sacerdotisas o curanderas — tienen alta estima por su *kultrun*, al que se atribuye propiedades mágicas. En su interior se colocan piedrecillas y se golpea con baquetas y aun con las manos o los dedos.

La *huada* es una calabaza en la cual se han introducido pequeñas piedras, y se usa agitándola rítmicamente.

Las *cascawillas*, especie de cascabeles rústicos. Son estos tres instrumentos los que marcan y acentúan el ritmo.

Entre los instrumentos cantantes figura en primer término la *trutruka*, instrumento de viento en forma de estrecho tubo, para el cual se utiliza una especie de bambú denominado *quila*. Hacen este instrumento partiendo de extremo a extremo el trozo de quila, horadando cuidadosamente el interior. Se juntan las dos mitades, atándolas prolijamente y recubriéndolas con intestino de caballo,

que, al secarse, se contrae, uniendo completamente las dos mitades y no permitiendo escape de aire. A modo de pabellón, le agregan un cuerno de buey. Su tamaño es corriente desde dos hasta tres metros y más. Producen la escala de los armónicos y su sonido es fuerte y bastante límpido.

El *lolkiñ* es una especie de corneta hecha de caña de cardón.

La *pifülka* es un tubo cerrado hecho en madera. Las antiguas eran de barro cocido y aun de piedra.

Hay también el *pinkulwes* y el *kullkull,* este último instrumento exclusivo para hombres.

CARACTERÍSTICAS ESENCIALES. — Contra la opinión general de que la música de los araucanos es monótona, se yergue la obra de Isamitt. En ella está de manifiesto que existe gran riqueza de material folklórico que interesa, no sólo en su faz documental y de estudio, sino por la belleza y variedad de sus formas y ritmos.

Si Villalobos con sus estilizaciones del folklore brasileño ha merecido el aplauso más rotundo en todos los países en que se escucharon sus obras, otro tanto sucederá cuando sea conocida en toda su amplitud e importancia la labor de Isamitt, realizada con absoluto conocimiento de causa y en la cual la técnica y la inspiración están acordes.

La más importante de sus obras es, sin duda alguna, su drama-«ballet» *Friso Araucano,* en el que desfilan ceremonias de gran belleza visual y de enorme originalidad sonora y rítmica. ¡Cuán halagüeño sería el que tal obra fuera ofrecida en nuestro Colón! Sin duda alguna, los elementos artísticos de nuestro primer teatro encontrarían nuevos y vigorosos acentos de arte que expresar; sería como la glorificación de la voz enorme, que sigue cantando

el himno supremo y secular de la virgen y libre Araucania, que afirma sus derechos de perpetuarse en nobles obras para el futuro.

Para cada circunstancia de la vida individual o colectiva tiene el araucano canciones y motivos musicales de sorprendente originalidad. Una gran variedad en las escalas en uso es evidente, lo que confiere a la música múltiples acentos y combinaciones sonoras.

El niño es mecido con variadas canciones de cuna, en que la palabra cobra una belleza poética insospechada. Todos los juegos y las labores tienen sus cantares especiales, y aun las faenas de labranza y de cosecha adquieren simbolismo religioso por el ceremonial musical y coreográfico que las acompaña.

Los mozos se declaran con originales canciones amorosas. También con ceremonias mágico-musicales se curan las enfermedades, y los ritos funerarios cobran importancia suma.

De la obra de Isamitt se desprende la siguiente división:

1) trozos de música vocal;
2) para canto y danza;
3) trozos puramente instrumentales.

Los del primer grupo comprenden:

a) monodías para voces solas;
b) monodías para voces acompañadas de algún instrumento.

En la especie *a*) pueden incluirse: los «llamekan» o cantos exclusivos de las mujeres; los «neneúlún», propios de los hombres. Ambos tienen en las palabras que le sirven de texto un fondo elegíaco, pero se encuentran algunos de sentido humorístico. Los «umaqülpichiche'en» o canción para hacer dormir a los niños; los «awar kudewe ül»,



cantos del juego de habas; los «amul püllü», cantos funerarios para que se aleje de la Tierra el espíritu de los muertos; los «palüveül» o canciones de los jugadores de chueca; los «kollon ül», cantos del Kollon, hombre disfrazado que alegra las fiestas, es decir, una representación del bufo.

A la especie *b*) pertenecen los «machi ül», cantos propios del ritual con que las *machis* curan a los enfermos, acompañándose de ritmos de los instrumentos de percusión.

Los del segundo grupo comprenden: los «ñuiñ ül» o canciones de trilla que cantan al unísono, danzando y acompañándose de instrumentos, conjuntos de hombres y mujeres en el acto de trillar la cebada; los «nillautunül» o rogativas, cantos de conjuntos mixtos, acompañados de instrumentos y danzas, que tienen carácter religioso y se ejecutan para pedir a la máxima divinidad que les conceda mercedes de diversa índole, como ser: la lluvia, el buen tiempo y otras cosas de interés colectivo, o para agradecer algunos bienes recibidos; los cantos del

«rewetun», fiesta de la plantación del «rewe», especie de escala sagrada, hecha en un solo tronco de árbol, rodeado de seis varas de canelo y que es como una insignia o símbolo, que toda *machi* coloca a unos cuatro o cinco metros, frente a la entrada de su ruka. Los cantos y bailes de *machis*, que son a un mismo tiempo ceremonias de carácter religioso. En ellos, las *machis* cantan trozos especiales acompañándose de la percusión rítmica del *kultrun* y de las *cascawillas*, amén de otros instrumentos típicos.

Al tercer grupo pertenecen los trozos musicales propios de los instrumentos araucanos. Algunos son destinados a la danza en ceremonias características. Entre éstos incluiremos los «wirifun kawellu» (galope de caballos), que suelen ejecutarse en *trutruka* o en *lolkiñ* en los bailes de machis y en el Nillatun; los «choike porun» (baile del avestruz), que se ejecuta en *trutruka*, en la danza de los avestruces, del nillatun y se acompaña de ritmos de *kultrun*, toque de los demás instrumentos y gritos especiales de los hombres; los «kuifichi porun», trozos de *trutruka* para bailes antiguos, que se ejecutan en reuniones familiares. Algunos otros son especie de toques guerreros; entre éstos hay un aire marcial llamado «Marcha de Caupolicán», ejecutado frente al cacique y que es como un llamado o toque guerrero al iniciarse y al terminar el parlamento. Otros tienen carácter humorístico, destinado a dar una nota picaresca en algunas reuniones. Entre éstos, el «wentekawito», toque de *trutruka*, que se ejecuta a los recién casados en la fiesta que sigue al acto en que el novio ha hecho a los padres de la novia el regalo o presente que se acostumbra en estos casos.

Hay también algunos trozos instrumentales de carácter funerario. A esta especie pertenecen los «Amulpüllüen», trozos de *trutruka* que se ejecutan en el cementerio antes de enterrar a los muertos y que son como una especie de

plegaria o marcha fúnebre, en que se cristaliza expresivamente la insinuación más honda que se agita en el interior de cada uno de los presentes y que dirigen al espíritu del muerto, «que mire hacia arriba y se aleje de la Tierra, ya que es como otra persona, y que no importune nunca la vida de los que quedan».

Analizando el material recogido por Isamitt se comprueba en el arte indígena araucano cierta falta de preocupación armónica, que se compensa en el gran sentido y variedad del ritmo y belleza en la forma melódica, en la que faltan en absoluto los ornamentos frecuentes en la música popular de otros pueblos. Sólo cuatro o cinco notas son suficientes, a menudo, en la estructura de algunas canciones, bastando para realizarlas con gran originalidad y belleza. Pero en muchos trozos musicales se utilizan, con frecuencia, sonidos que sobrepasan la octava. Al final de los trozos de música ejecutados en la *trutruka* es común el efecto de un glisando que va hasta el armónico 14 ó 16.

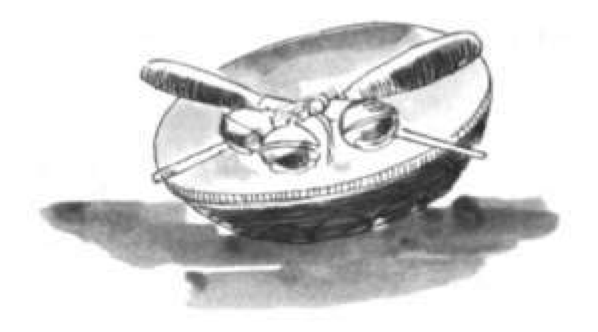
En los trozos puramente instrumentales se usan con frecuencia los intervalos de tercera de la escala de los armónicos.

La música vocal no está restringida al uso de los sonidos derivados de sus instrumentos favoritos, y puede notarse en ella una predilección por los intervalos de cuarta, a veces en continuidad con los de tercera y quinta. En algunos trozos se encuentran saltos de séptima y de octava, además de las segundas y terceras mayores y menores y aun de ciertos intervalos intermedios, que no registra la escala europea y que se produce casi siempre en el momento en que la voz efectúa una acentuación ascendente, muy característica del canto araucano.

Tanto en la música vocal como en la instrumental se encuentran trozos de ritmo ternario y binario, y frecuentemente formas sincopadas en la música destinada a la danza, que se ejecuta en los instrumentos típicos.

El araucano no versifica; así, sus canciones son a menudo como un recitativo musical, en el que tiene gran importancia la eufonía del idioma. También es corriente que se altere el valor prosódico de las sílabas, acentuando las que son débiles o ambiguas, o modificándolas. Los acentos enfáticos que con frecuencia se colocan en las partes débiles, son tan propios de este grupo racial, que hace que las manifestaciones musicales tengan ese sello de diferenciación tan absoluto a la de otras culturas de nuestra América.

Tales son, en esencia, las principales características del arte musical araucano. En cuanto a sus ceremonias mágico-simbólicas, de tanto interés en su fondo como pintorescas por su forma, merecen capítulo aparte.





RITOS Y CEREMONIAS MÁGICO-SIMBÓLICAS ARAUCANAS

Los ritos y ceremonias mágico-simbólicas constituyen un aspecto interesante del folklore de Araucania, porque en todos ellos juegan un papel preponderante la música, el canto y la danza, tres elementos destinados, según sus rasgos y modalidades, a singularizar el carácter de cada uno. Su variedad es rica en matices, puesto que para cada una de las manifestaciones espirituales tiene este grupo étnico sus ritos y ceremonias, lo mismo que para sus actividades individuales o colectivas.

Así, entre ellos, se destacan el *Machiluhun*, acto de complicado ceremonial consagrado principalmente a la iniciación de la *machi;* el *Machitun*, ceremonia para curar enfermos; el *Ñeigurehuen*, o sea el baile de las *machis*, acto tradicional cuya finalidad es devolver la salud a una

machi enferma. Existe un extenso ceremonial dedicado a las tareas rurales y otro destinado a las faenas domésticas, rituales personificados por su elemento sonoro bien característico.

Para los araucanos, el *Machiluhun* constituye una ceremonia de gran trascendencia; es nada menos que la iniciación de las neófitas que van a consagrarse al importante ministerio de la *machi*, con todas las prerrogativas de un título tan destacado, especie de sacerdocio dentro de la colectividad, y que comprende también las funciones de médico o curandero.

En la noche anterior al día que comenzarán los actos de la iniciación se celebra un baile de las *machis* (1), presidido, a veces, por un *hueye*, iniciado del sexo masculino, quien viste el traje tradicional, al estilo talar de los antiguos araucanos, baile de cuyas características nos informaremos al ocuparnos, más adelante, del *ñeigurehuen*. Entre los actos preliminares, uno de los más importantes es la preparación del *rehue* (2) provisorio compuesto de cuatro grandes ramas, dos de canelo y dos de laurel, unidas fuertemente por correas o lazos de *vóqui* (3). Este *rehue* se planta frente a la puerta de la *ruka* (4) y encima del haz formado por esas ramas colócase una piel de cordero, animalito preferido

---

(1) *Machi*, curandera, adivina y sacerdotisa de los indios araucanos. Este pape lo desempeñaban hombres y mujeres, pero actualmente está a cargo casi exclusivamente de las últimas. Esta voz es conocida hasta en algunas regiones del Norte argentino, con la cual se designa a las curanderas. (Granada y Lafone Quevedo).

(2) *Rehue*, árbol y escalera, plantado frente a las viviendas de las machis para anunciar su profesión o ministerio.

(3) *Vóqui*, nombre genérico para plantas de tallos largos y flexibles que se utilizan como cordeles.

(4) *Ruka*, habitación típica de los araucanos.

para los sacrificios, vaticinios y otros ritos, y se le adorna con vistosas guirnaldas de *copihue* (1). Con otras cuatro ramas de canelo y laurel se forma un rectángulo, dejando en su interior el espacio necesario para llevar a cabo todas las ceremonias de este rito. Entretanto, los *kultrunes* (2) han sido exornados con sus típicos dibujos de rigor, con predominio del tinte rojo, y para lograr una percusión directa, el mango del *trapukultrunhue* (3) se recubre con hilos de lana de diversos y vistosos colores.

Al llegar el momento de la iniciación, la novicia hállase vestida con sus mejores galas. Adornos de plata cuelgan de su cuello sobre el pecho; aprisionan sus muñecas, bien labradas pulseras y luce en la cabeza adornos de aquel metal. Guirnaldas de *copihue*, a manera de grandes collares, completan su atavío. En ese instante, el trajín está en pleno apogeo, tanto en la *ruka* como en los alrededores. Ya han llegado las *machis*, de gran poder y prestigio, y los concurrentes, siempre numerosos, son invitados con *mudai* (4) y variadas viandas.

La ceremonia comienza dentro de la *ruka*. Dos muchachas ofician de *yeguil*, esto es, de acólitos o ayudantes. Su primera tarea consiste en palpar con una mano el cuerpo de la neófita, que yace en una especie de cama, mientras con la otra agitan la *waza*, especie de sonajero hecho con una calabaza rellena de piedrecillas, agitadas con mayor violencia al llegar las manos a la cabeza de la que está en trance de iniciación.

Terminada esta tarea preliminar de las *yeguil* entran a actuar las *machis* oficiantes, quienes continúan esta ope-

---

(1) *Copihue*, bonita flor, roja, blanca y matizada de la región cordillerana del Sur.

(2) *Kultrun*, tambor araucano similar, en la forma, a los timbales de las modernas orquestas.

(3) *Trapukultrunhue*, palo para percutir el kultrun.

(4) *Mudai*, bebida fermentada, de diversos granos.

ración agregándoles sus cantos, modulados en forma de suave y doliente melopea, a menudo acompañados de *kultrunes* y *pifülkas* (1). Síguele luego un complicado ceremonial, cuyo objeto es preparar el cuerpo de la futura *machi* para la especie de consagración que ha de habilitarla para desempeñar sus importantes funciones. En este instante es cuando la música y las danzas juegan su papel. El ritual llega entonces a cobrar tal grado de violencia que determina la intervención de aquellos que deben cumplir su cometido atendiendo a las *machis* para evitar que éstas no den con sus cuerpos en tierra en el momento de caer en trance o pierdan el sentido.

Para completar la iniciación de la *machi* son necesarios varios días, y algunos aspectos de la ceremonia, sumamente extraños, resultan dolorosos, como el del raspaje y las incisiones que sufre la lengua de la novicia, con un instrumento cortante. Después de la iniciación es menester que la nueva *machi* permanezca recluída durante algún tiempo sin ver ni hablar con nadie, ni aun con su propio marido, si fuera casada. Cierto es que con el andar del tiempo la severidad de estos ritos ha ido suavizándose y hasta simplificando algunos de sus detalles, pero en su esencia se mantiene lo tradicional.

El historiador chileno don Eulogio Robles Rodríguez ha realizado la siguiente traducción libre de uno de los cantos entonados en esas ceremonias:

> «Hoy nos estás mirando desde arriba del cielo, Vileo (2).
> Hoy he colocado mis dos canelos, mis dos laureles.
> Ayudadnos bien,
> vosotros dos Vileos superiores
> que estáis en el medio del país celestial, etc., etc.».

---

(1) *Pifülka*, instrumento de viento.

(2) *Vileo*, máxima deidad araucana, a veces dual, inspirador y protector de los que practican el curanderismo.

Complicada ceremonia es la del *machitun*(1). La magia, la música y determinados pasos de danza entran en juego como elementos indispensables para lograr la finalidad de devolver la salud al paciente. Ya se ha visto cuánta importancia se atribuye a las funciones que desempeñan las *machis*, no solamente dedicadas a curar enfermos, sino también a realizar conjuros, practicar la adivinación y oponer resistencia a las fuerzas misteriosas y adversas que, según creencia de los araucanos, se oponen al bienestar personal, a la fructificación de las mieses o al acrecentamiento de los ganados.

Esta ceremonia, como otras de diversa aplicación, viene, naturalmente, de épocas anteriores a la Conquista, y las que hoy superviven han debido sufrir las transformaciones impuestas por su contacto con la civilización y, especialmente, por la influencia que ha tratado de ejercer desde ese entonces aquí la tarea persistente de los religiosos.

Francisco Núñez de Pineda describe en su curioso libro «Cautiverio Feliz» alguna de esas ceremonias indígenas presenciadas por él. Y por uno de sus relatos es fácil establecer el grado de sugestión a que se llegaba, cuando el mismo cronista comienza por caer en la superchería. Refiere Núñez de Pineda que mientras asistía a una de estas ceremonias y hallándose la *machi* en trance, vió él cómo, de pronto, y «por el solo poder de las fuerzas mágicas de la poseída, el *kultrun* se despegaba del suelo y dando saltos en el aire volvía a caer con violencia». Si el espectador ajeno a tales prácticas y supersticiones llega a tal aseveración, medítese acerca de cuál sería el estado de ánimo y de exaltación de los protagonistas y de los identificados con esas creencias, para los cuales todo eso era absolutamente *normal*. El mencionado autor es el primero que, con alguna

(1) *Machitun*, ceremonia curativa que realizan las machis.

prolijidad en el relato, trae las primeras noticias acerca de esas ceremonias y ritos ancestrales del hombre de Araucania que, como he dicho ya, ni la civilización ni la fe cristiana han logrado desterrar totalmente.

El habitante indígena de Araucania cree que las enfermedades y la muerte son causadas por haberse introducido en el cuerpo espíritus malignos, siempre en acecho de los seres vivientes, o porque son víctimas de un daño o maleficio de parte de un *kalku*, especie de brujo o hechicero imaginario. Le amedrenta la existencia de seres invisibles, temor que nace de los arcanos de la post-vida, puesto que atribuye a los muertos alguna función punitiva en contra de los vivos. De ahí que todo cuanto represente un daño para el hombre como contra sus haciendas lo personifica con el nombre de *wekufü*, porque el araucano cree que las fuerzas maléficas se personifican en las más diversas formas, ya sea en un insecto, un ave, o cualquier otro animal; también en una brizna de hierba, en una planta, etc. Ve en esas formas, en apariencia inofensivas, los agentes malignos de *wekufü*. Asegura que este fantástico personaje tiene como escondrijo las cavernas de las montañas y acostumbra visitar los cementerios durante la noche. Aliados de *wekufü* son los *kalkus*, por eso cuando se enferma una persona dicen que es *kalku*, significando, con ello, que es víctima de un maleficio.

Contra todas esas fuerzas ocultas se dirige el poder de la *machi*, y la ceremonia se torna compleja. Alterna en ella la plegaria, la magia, las medicinas naturales, la imprecación. Es en realidad un acto de sugestión o hinoptismo individual y colectivo. Todo esto con el poderoso auxiliar del ritmo musical, la danza, el canto persistente, con lo cual se logra crear el clima propicio y exaltar la fuerza emocional del momento.

La ceremonia del *machitun* se singulariza por ajustarse a rituales preestablecidos, porque jamás la *machi* se abando-



na a improvisaciones. Cuando en ocasiones olvida algunos detalles, palabras o cánticos del rito, se realiza previamente una reunión de *machis* para aleccionarla de nuevo en las prácticas ancestrales. Además de los cantos típicos y del acompañamiento de percusión adecuado y del uso de instrumentos característicos, las actitudes de la oficiante deben diferir en absoluto de las que le son habituales en su vida cotidiana, detalle éste de suma importancia para los efectos de sugestión que ha de provocar en ella y en los demás. Por la misma razón, los instrumentos musicales, como los objetos utilizados en el ritual, son tratados con cierta veneración y respeto, no exento de recelo, ya que su misterioso poder pudiera volverse contra quien osare profanar lo que para esos seres resultan elementos sagrados.

Según Carlos Isamitt, estudioso de esas costumbres y artista chileno de reconocidos méritos, los actos y ritos que se practican en el *machitun* «están dominados por las corrientes de energía que parten del circuito vital de la *machi*, y que, unidas a la actitud receptiva de sus *yeguil* y del

kutran[1], generan relaciones psíquicas más allá del control consciente de los participantes. Hay el encantamiento natural del rito, periodicidad musical, la repetición del ritmo percutido que producen un estado psíquico especial».

La manera de realizar — digámoslo en forma sencilla — la ceremonia del *machitun*, es la siguiente: Frente al *rehue* y sobre un cuero, o mantas apropiadas, colocan al enfermo. Los familiares de éste, parientes y amigos, provistos de ramas de canelo asisten al rito en silencio, dando muestras de gran respeto. La *machi*, engalanada con sus mejores arreos y joyas, toma asiento junto al enfermo. Comienza a percutir el *kultrun* con un ritmo ternario acentuando el primer tiempo, y luego, al variar la forma de percusión, inicia su canto haciendo sonar los *jünllu*, especie de cascabeles que lleva como pulseras. Los golpes en el *kultrun* cambian a menudo de ritmo y acento. En ocasiones, la voz continúa sin acompañamiento alguno, pero a poco vuelven a unirse y completarse. La *machi* hace gala de una gran variedad de acentos y ritmos de acuerdo con el contenido de las palabras del canto, y alterna las expresiones más variadas en períodos de duración también diversos. En determinado momento suministra al enfermo una tisana de hierbas medicinales, y vuelve la voz, el *kultrun* y los cascabeles, ya sea en conjunto, ya alternando, a ejercer el efecto curativo. Se conjura a *wekufü* y sus aliados; habla y canta suave y dulcemente al enfermo; acentúa luego la severidad e impreca duramente al dirigirse a los causantes del maleficio. Por instantes se torna humorística y burlona al dirigirse a las fuerzas adversas, y concluye aventándolas para que no retornen más. En algunos períodos de este acto, tanto la *machi* como sus ayudantes se desempeñan como poseídos y hasta caen en sopor de angustia con la

---

(1) *Kutran*, persona enferma.

pérdida del conocimiento, o entran en trance de alucinados. Según sean los males y padecimientos del enfermo se acoplan ceremonias, invocaciones y cantares especiales, porque los tienen para cada caso. Por ejemplo, si se trata de aplacar a los espíritus, la percusión en el *kultrun*, que es en extremo importante, llega hasta el frenesí y se grita a voz en cuello los exorcismos destinados a conjurar los espíritus hasta hacerlos desaparecer. Hay ocasiones en que las ceremonias mágico-curativas-musicales se prolongan si el enfermo acusa gravedad, pero, sin duda, la fe y sinceridad que ponen al decir sus exorcismos resulta la mejor medicina para esos males.

Si bien varían algunos aspectos del acto, según las circunstancias, la parte musical se desarrolla conservando en absoluto la peculiaridad de los cantos. El carácter espectacular de los *machitun* se conserva en todos los casos.

Pero es también cierto que a los concurrentes, a los que con su presencia y ayuda contribuyen al mejor resultado de la «curación», se les agasaja o premia al final con el apetecido *mudai*.

Otra ceremonia o rito medicinal que reviste gran solemnidad es el denominado *ñeicurehuen*, porque reclama la participación de un buen número de *machis*. Si el *machitun* basta para lograr la curación de un enfermo común, cuando es una *machi* — y para ella es esta especial ceremonia — la que ha perdido la salud, las cosas cambian, y el rito requiere otras complicaciones. En efecto, los preparativos reclaman mayor atención. Frente a la *ruka* se clavan tres lanzas, y detrás de éstas plántanse dos ramas de canelo, el árbol sagrado, que desempeña, por lo visto, múltiples funcio-



nes en estos ritos del hombre de Arauco. Algo más distante colócanse otras dos ramas de la misma especie, y, finalmente, un grueso tronco de roble, también plantado, de una altura de dos metros, y cuya parte superior, prolijamente alisada, sirve de plataforma, de suerte que una persona pueda permanecer fácilmente de pie y ejecutar sobre ella, llegado el caso, movimientos de danza. En la parte de este tronco que mira hacia la *ruka* se tallan los escalones o aberturas que permitan el ascenso, y en lo más alto, antes de llegar a la plataforma, se distingue — tallado — el característico rostro de facciones indígenas de los *eltun*, maderos votivos que caracterizan las sepulturas de los cementerios indígenas. Este tronco-escala se denomina *prahue* o *praprahue*.

Listo ese marco o escenario, las *machis* se sitúan en una ramada próxima, a un costado de la *ruka*. Las insignias de su oficio se dejan ver en los *kultrunes* y en el adorno de sus vestiduras. En la cabeza ostentan a menudo algunas de ellas penachos de plumas de diversos colores, y otras las tradicionales plumas de avestruz o de gallo. Listas para iniciar el acto, rodeadas de mujeres, pasa la primera vuelta del infaltable *mudai*, que es gustado por todos. Esta ceremonia comienza con su parte musical. Tañen las *pifülkas:* unas con sus notas más altas, las otras con la más grave.

Los ejecutantes se agachan a un tiempo, luego levantan los hombros, avanzan, retroceden, hasta dar una vuelta completa en torno al *prahue*. Cumplida esa vuelta se agregan dos músicos más, y siguen girando alrededor hasta que, llegado el momento de su intervención, las seis *machis* abandonan la ramada, siéntanse frente a frente delante de los símbolos del ceremonial y se coloca a la enferma en una pequeña silla, pero sin compañera al frente. A un tiempo comienzan a golpearse los parches de los *kultrunes* y se entona el canto del ritual. De pronto se suspende la percu-

sión y callan las voces para darle preferencia a los cascabeles de plata, de los que ya se hizo referencia. Esta parte musical adquiere todo su apogeo después con la entrada en acción de los demás instrumentos, que suenan con ardor produciendo una original polifonía.

El ambiente ya está preparado. Se produce un silencio. Cuatro *machis* abandonan sus puestos y acompañadas por dos *kultrunes* inician una danza de balanceos, marcando suaves golpes con los pies y siguiendo el ritmo para interrumpir de pronto el movimiento con un gran salto acompañado de alaridos.

La más vieja de las *machis* toma entre sus manos la cabeza de la paciente y le hace ejecutar una serie de movimientos hacia adelante y hacia atrás, hasta que logra adormecerla. La misma operación es aplicada a las demás *machis* hasta que todas yacen como desvanecidas, colocadas en fila de ritual y con el rostro vuelto hacia oriente. Luego entra a actuar un joven que agita ramas de canelos y zapatea delante de ellas durante unos momentos, hasta que las *machis*, las que oficiaban de músicas, abandonan el *kultrun* y ayudan a la anciana a rociar con agua el rostro de las desmayadas, que pasarán después a la ramada para reponerse de sus fatigas. Esto es como un preludio de lo que vendrá con la reiniciación de todos esos actos hasta el instante de recomenzar la danza por todos los concurrentes, acto realizado en círculo, alrededor del *prahue*. Ése es el instante en que las *machis*, una por una, a su debido turno, ascienden al simbólico *prahue* llevando en sus manos ramas de canelo. Al llegar a la última grada dirigen la vista a lo alto, como en éxtasis, musitando sus oraciones mientras se balancean suavemente. La música llega al frenesí; acrecen las voces, y la algazara de los participantes culmina en gritos de ¡aa! ¡aaa! ¡aaa!.

Es de rigor el sacrificio de un cordero. Uno de los ayudantes hunde un cuchillo en el pecho del animal y, con rápido

y hábil movimiento, le arranca el corazón; emprende veloz carrera alrededor del *prahue* hasta que se lo entrega a una de las *machis;* ésta muerde un trozo, y así va pasando de una a otra, las que repiten el mismo acto hasta que con el último trozo de la víscera, la más anciana embadurna la cara, la cabeza y el pecho de la enferma. Inmediatamente, otra de las curanderas blande un gran cuchillo en son de pelea, como si llevara un ataque en todas direcciones contra enemigos invisibles, a los que se supone va poniendo en fuga. Y sigue blandiendo el arma hasta que cae rendida por la fatiga. Esto provoca nuevas danzas en torno al *prahue,* a cuya terminación prodúcese un gran silencio. Es éste el momento de mayor solemnidad. La vieja formula sus presagios, que son escuchados por todos con profundo respeto y visible temor.

Acto seguido efectuánse algunas prácticas higiénicas— lavado de cabeza —, y luego comen y beben. El cordero sacrificádo fué cocido, y la *machi* enferma tiene el privilegio de aspirar el vapor desprendido de una especie de olla donde se hace la cocción. El caldo se utiliza para rociar el madero central, que tan importante papel desempeña en esta ceremonia, y la carne y huesos se entierran para evitar una profanación.

A partir de aquí, la ceremonia adquiere un nuevo sentido. La decoración provisional se cambia por la definitiva que consiste en armar el *rehue* sagrado, al que se adorna con lanzas, mazorcas de maíz, collares de semillas secas y guirnaldas de *copihue.* Un muchacho cubre sus espaldas con el cuero del cordero sacrificado, echa a correr en círculo y lo pasa después a un ayudante para que éste, a su vez, en el sitio que es de ritual, lo coloque en el *rehue.* Y como en las otras ceremonias descriptas, viene el final con la intervención de la danza, los cantos, los instrumentos musicales y las gritas de todos en una baraúnda infernal. Ha terminado la ceremonia del rito. Comienza una especie de fiesta.

Tomadas de las manos, las *machis* y gran parte de la concurrencia danzan con entusiasmo y alegría dando a entender que la paciente se ha salvado.

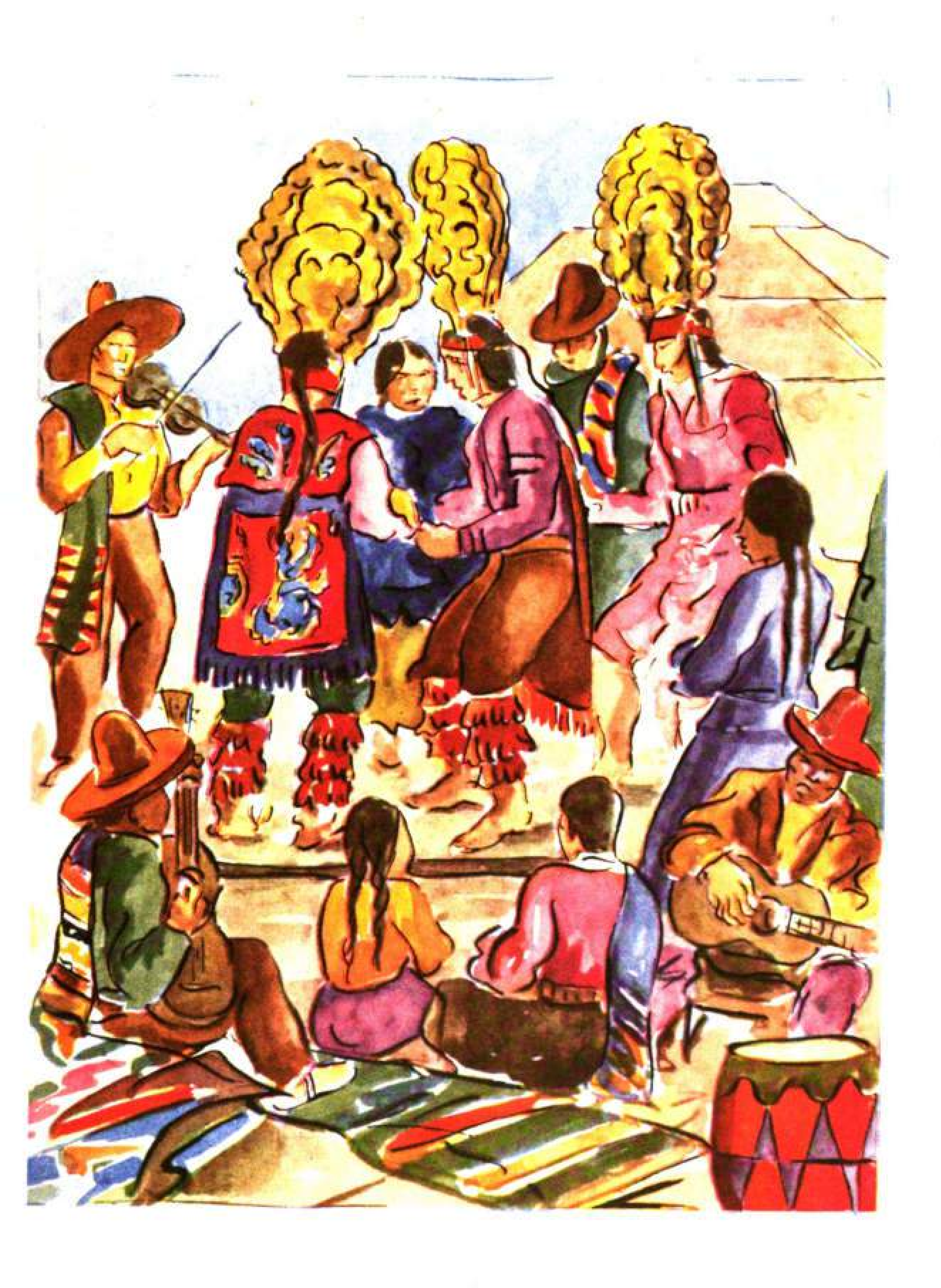
En estas ceremonias, la letra de los cantos se relaciona con la erección del *rehue* y los votos de augurio para la buena salud de la *machi* enferma.



CAPÍTULO CUARTO



LA CANCIÓN Y LA DANZA POPULARES EN MÉXICO





LA DANZA

Son numerosos los historiadores y críticos especializados que sitúan el arte de la danza como una de las primeras manifestaciones artísticas del hombre. Y cabe destacar el hecho de que aun los primitivos alcanzaban gran perfección, no solamente como práctica de anhelo artístico o manifestación eufórica, sino principalmente por el significado o simbolismo que le asignan. La preferencia por el arte de la danza obede-

ce, quizás, a que existe en el ser humano una tendencia innata al ritmo y al movimiento más o menos armónico.

En sus comienzos, la danza carecía de la música que sublimiza la euritmia del movimiento. Bien es cierto que hay momentos en que el espíritu experimenta impresiones en que la alegría, el dolor, los sentimientos afectivos o religiosos producen como una música interior, que le hace vibrar mecido por su propio impulso sentimental o por lo que percibe exteriormente, en anhelos de superación, que son traducidos a su vez en movimientos rítmicos.

El ser humano primitivo danza, en los comienzos, sin música alguna, guiado únicamente por ese anhelo de expresar sus múltiples sentimientos y emociones. Como primera etapa de perfeccionamiento, la percusión sirve para marcar el ritmo y dar impulso a sus danzas. Luego se agregó el canto, ya individual o de conjunto, y más tarde la música prestó su melodía y armonía que completaban el arte de la danza en forma trascendental y concluyente. Entonces adquiere ésta todas las posibilidades de expresión y belleza suprema.

Valle Inclán define la danza como «la más alta expresión estética: solamente en ella se junta los sutiles caminos de la belleza, del sonido, del ritmo y de la luz, en una sola comprensión. Los ojos y los oídos se unen en un mismo goce, y el camino craso de los números musicales se sutiliza en el éter y la luz». La danza es la entrega total del cuerpo, que, guiado por el espíritu y los sentimientos, se transfigura en maravillosa obra de arte. A menudo, la filosofía de un pueblo se ha servido de la danza como medio de expresión.

El sentimiento religioso fué, entre los primitivos, antes movimiento que palabra, y aun hoy, todas las ceremonias del culto tienen su ritual de pasos, genuflexiones y otros movimientos solemnizados por la fe y la liturgia.

El deporte, particularmente la natación, presenta movimientos llenos de gracia y elegancia, que son como pasos

de danza. Aun ciertas labores agrícolas ofrecen a la vista grata visión, en la que se advierte la existencia del ritmo y armonía.

La interpretación de la danza, desde el punto de vista psicológico, no se comprende de un modo completo si no se conocen sus manifestaciones en relación con las razas, el medio físico, sus antecedentes históricos y el lugar que ocupa en la escala de la cultura. Su valor como factor social, político, moral, artístico y religioso, es innegable.

También el hombre de América, desde las más remotas edades practica la danza. Ya sea de origen guerrero, totémico, de labores, de caza y pesca, sagradas, de magia o para congraciarse con sus ídolos, llamando las lluvias, para lograr buenas cosechas y medicinales, hay una muy grande variedad de ellas, donde están impresas las características raciales y el grado de evolución espiritual de su propia cultura.

Sahagún, el autorizado cronista de la época de la Conquista, logró conocer y anotar aspectos muy interesantes en lo que se refiere a la música y danza precortesina. Refiriéndose principalmente a los aztecas, hace especial mención de que eran muy dados a practicar el arte musical, y relata no solamente las variadas y solemnes ceremonias del indígena, sino que destaca el hecho de la existencia de escuelas dedicadas exclusivamente a la enseñanza y perfeccionamiento de la música, la poesía y la danza. Esto ocurría en el siglo XIV.

Fray Diego Durán también comenta la existencia de institutos para perfeccionar el arte musical, poético y la danza. Esta circunstancia nos demuestra que el arte no era exclusivo patrimonio del artista intuitivo, y que el perfeccionamiento estaba reglamentado y regido por maestros, que dependían del Estado y sus autoridades. Según el mismo Durán, una de las principales escuelas estaba situada

donde hoy están los portales de mercaderes, junto al templo mayor de la actual capital de México.

Ixtilxóchitl, el cronista del Mapa Quinatzin, también hace comentarios de la importancia de una universidad a cuyos cursos asistían los poetas, historiadores y filósofos, divididos por clase o categoría. Este solo hecho comprueba cuán adelantados se encontraban los aztecas, los toltecas, mixtecos-zapotecas, los mayaquiché y tarasca, vasto conglomerado racial que figura entre las más altas culturas del Norte. Ahora sorprende de primera intención a quien no está familiarizado con esta rama de la historia, de la solicitud de los monarcas de la época, en la enseñanza del arte del buen decir, música y danza. Pero no olvidemos que estos pueblos eran profundamente religiosos, para los cuales, el ejercicio de las artes y aun la guerra constituían actos del culto. Así, los cantares, la música y la danza eran oraciones por medio de las cuales el hombre entraba en comunicación con sus dioses para impetrar su benevolencia o dar gracias por favores recibidos. Además, las grandes ceremonias del culto, los movimientos guerreros, aparte de sus festividades de homenaje a los monarcas, de carácter totémico e innúmeros más exigían un ceremonial preestablecido, para el cual se requería unidad de acción y armonía de conjunto.

En el estado de Michoacan se ha restaurado una antigua ceremonia de origen prehispánico.

Esta ceremonia se denomina «Canacuas», que en el idioma tarasco significa *corona*, y en ella, las vírgenes «guaris» ofrendaban a sus reyes, caciques o gratos huéspedes, frutas y flores, ricas telas bordadas y otros valiosos presentes. Iban estas doncellas adornadas de flores que simbolizaban su virginidad, y en una de las figuras de la danza ofrecían sus preseas al obsequiado, con gracioso ademán, retirándolas rápidamente cuando éste intentaba recibirlas.

En esta ceremonia, la pantomima iba acompañada de danzas y canciones tradicionales. Pero la música y las canciones que integran esta poética fiesta no son las típicas y auténticas precolombinas, sino restauraciones hechas por un entusiasta maestro de capilla, de hace cerca de una centuria y cuyo nombre se ha perdido. Ahora, para cada festividad existen sus letrillas propias, aparte de las que surgen de ignorados artistas intuitivos.

Uno de los más ilustrados e infatigables historiadores del arte musical mexicano, Miguel O. de Mendizábal, aclara algunos puntos sobre la música indígena precolombina, de la que han quedado poemas escritos por los misioneros, no así la parte musical. Algo parecido pasa con las danzas, algunas de las cuales superviven en lo que se refiere a la intención, ceremonias y vestimenta, pero la música que acompaña a estas danzas ha perdido su pureza, tanto en el ritmo como en la parte melódica.

Son aún muy corrientes las danzas imitativas de movimientos de animales, en las cuales la vestimenta acentúa ese afán. Estas danzas, propias de las culturas totémicas, nos demuestran la dinámica peculiar que se deriva de su género de vida, de sus costumbres, ritos religiosos y ceremonias de caza.

Según recientes comprobaciones realizadas por el señor J. H. Cornín, después de laboriosos y pacientes estudios de la métrica de las canciones y danzas indígenas, los ritmos musicales eran binarios y cuaternarios. En cambio, en las actuales danzas populares, el ritmo es por lo común ternario y el origen español o su influencia están a la vista.

No se puede hacer ningún comentario acerca de danzas populares mexicanas — algunas citadas en el capítulo sobre canciones —, cuando al punto surge el recuerdo de la bella y variada danza «El Jarabe». Los primeros datos que se tienen de esta danza se remontan a la época colonial, y su origen es naturalmente hispano, habiendo experimen-



tado los cambios que el gusto, el paisaje, la idiosincrasia y la propia música vernácula la obligaban, como es el caso de todas las danzas mestizas. Parece ser que el sitio de origen del «Jarabe» es el estado de Jalisco, por lo cual casi siempre se dice «Jarabe Tapatío» (tapatíos se denomina a la gente como a los objetos típicos de la región).

Jalisco es, en realidad, la tierra de la gente alegre; sus mujeres gozan fama de hermosas y todo en la región, desde la naturaleza hasta el arte, es de gran belleza y colorido.

Existe una antigua leyenda en Jalisco, que cuenta que una princesa descendiente de la reina Tonalá bailó, a comienzos del siglo XVIII, la danza que nos ocupa y que era tradicional de su real estirpe. Mas la primera información auténtica se refiere al año 1802. El virrey don Félix Berenguer, que a la sazón gobernaba Nueva España, sintió ofendida su dignidad al conocer que la danza llamada «Jarabe Gatuna» era un baile indecente «que causaba vergüenza y desagrado hasta a las personas que carecían de los más delicados sentimientos». Así, ni corto ni perezoso,

dispuso que «sería penado con infamación pública y dos años de prisión quien lo bailase, y los expectadores, con dos meses de cárcel». Claro está que la disposición del señor virrey cayó en vacío, y el Jarabe siguió alegrando los regocijos populares, como los más suntuosos salones; tanto, que Maximiliano, para congraciarse con los nativos, incluyó esta danza, en los programas de sus festivales.

Cuando Anna Pavlowa conoció el «Jarabe», utilizó esta variada y bella danza para componer un ballet que, según la crónicas de la época, fué un acontecimiento artístico de gran trascendencia para el reflorecimiento de todo lo que fuese arte popular, ya que hasta las decoraciones lucían bellísimos motivos tradicionales.

En su intención, «El Jarabe» es el asedio amoroso del hombre y la rendición — al final — de la mujer, como ocurre en tantas otras danzas populares. Para realizar este proceso, la danza tórnase un drama completo, donde la música, las letrillas de la copla y los movimientos constituyen la trama, acción y desenlace de la misma [1].

La música consta de nueve motivos musicales y de otros tantos pasos distintos de danza. Cada uno de estos temas musicales, con sus correspondientes pasos, lleva su nombre propio. Así, el «Palomo» donde el hombre intensifica el cortejo; «El Guajito»; «El Atole»; «La Tusa»; «Las Calabazas», y tantos otros. En el son «La Manta» encuentro una copla que se oye mucho en la Argentina, que dice así:

En el mar de tu pelo
navega un peine,
y en las olitas que hace
mi amor se duerme.

Así como es muy variado el sentido y el metro de las letrillas, también el ritmo es vario. Si bien predomina el

[1] Acción y desenlace de un gran número de danzas argentinas.

clásico 6/8 de las danzas populares de nuestra América, también el de 3/4, 2/4 y C, integran esta danza. Por todo ello, resulta muy completa, ya por la visualidad que caracteriza las variadas y graciosas figuras del baile como por el poliritmo imperante, amén de la gracia e intención que prima en los versos. «El Jarabe», como la enorme mayoría de las danzas populares, se baila enfrentados, es decir, sin contacto o enlazamiento alguno.

Ahora no hay fiesta completa sin su «Jarabe»; en los primeros compases todo se vuelve entusiasmo, palmoteos y toda suerte de manifestaciones del más intenso agrado, y no tarda en oírse ese alarido con que el ranchero o el charro expresan su *real gusto*, alarido que es como una clarinada orgullosa, como una explosión de intensa y jocunda alegría, que ya no encuentra palabras para expresarse y que escuché, vibrante y emocionada, en la meseta mexicana, como en la pampa argentina.

En Xochimilco, en las fiestas de Santa Anita, los ojos no se hartan de contemplar la hermosura de la naturaleza, el colorido de los trajes, los magníficos charros con sus caballos, las chinas garbosas, cuadro animado con la alegría desbordante de la música, como la gracia ágil de la parla popular y de las coplas intencionadas, donde el «Jarabe» triunfa y se impone con todas las de la ley.

El resurgimiento del arte indígena y colonial y su utilización como motivo de arte de hoy es labor que el Ministerio de Educación de México prestigia, con el nobilísimo fin de que las manifestaciones artísticas del porvenir tengan sus raíces en el ayer grandioso y encuentren grato eco en el propio corazón. Además, la gran república del norte procura acrecentar el sentimiento de su propia nacionalidad, al ofrecer a la juventud magníficos espectáculos de índole folklórica.

Las danzas arcaicas necesitan de los elementos constitutivos que las integran y les dan carácter; ellos son: música y ritmo, paisaje, caracterización, traje y clima es-

piritual, con lo cual se completa un ciclo artístico en el que se percibe unidad armónica absoluta. Ella puede ser desintegrada faltando sólo uno de estos elementos.

El coloniaje, con su arte propio, hizo que no tardase en surgir una nueva modalidad artística. Así se forjó el arte mestizo, tanto en la música como en la danza. Aun las coplas que animan las danzas son en varias ocasiones bilingües, tanto en México como en los pueblos de origen queshua o donde su influencia cultural se dejó sentir e igualmente en la región de los guaraníes.

La danza popular es algo más que manifestación de sentido estético, es más que reflejo de alegría: es el espíritu completo de la vida, de la raza y de la tierra, que vibra en los danzantes, sugiriéndoles los movimientos que, si bien son esclavos del ritmo, manifiestan la enorme fuerza que les posee. En las danzas populares de nuestra América, salvo las vueltas, zapateos, saludos y otras peculiaridades de cada danza, nada hay preestablecido: todo lo deben crear o improvisar los bailarines, que se dejan llevar de su propio impulso, de sus sentimientos y de su natural habilidad. Al contemplar el espectáculo de la danza popular folklórica, puede resultar que no se produzca de pronto el sentimiento de admiración o de placer, en el caso de que los danzantes sean algo torpes o faltos de gracia natural. Pero muy luego, dicha contemplación produce, subconsciente, la emoción. Y de tal modo domina ésta, que en el mismo momento se es absolutamente incapaz del análisis frío o el raciocinio crítico. Y es muy diferente la danza ejecutada con fines puramente estéticos, la cual está dentro del dominio del estudio por parte del ejecutante y del análisis por el espectador. En cambio, en la danza autóctona, que tiene raíces en la misma tierra, cuyo espíritu nutre nuestro sentir subconsciente y profundo, la emoción nos embarga de tal suerte, que de pronto somos incapaces de la crítica razonada.

El aporte del conquistador es variado, y en muchos casos, de gran belleza. Y vuelvo a mi *leit-motiv:* toda nuestra América se expresa danzando y cantando de un modo que entendemos como muy cercano a nuestro corazón. Los «guapangos» mexicanos son idénticos a la «chacarera» argentina, tanto, que de inmediato se advierte el aire de familia, citado en el capítulo sobre canciones; la cueca, la zamacueca, la zamba, la chilena, la marinera y el tondero peruano ostentan igual genealogía, y las pequeñas variantes son lógica consecuencia de la mayor o menor preponderancia de uno u otro elemento que integran estas danzas, y del paisaje. La «cueca» chilena es más castiza que la ingenua «zamba» argentina, cuyo ritmo es llevado en forma más lenta. En la cueca boliviana hay mayor porción de elemento indígena, y en la marinera peruana y el tondero de la región costeña, el aporte africano presta a esta danza una mayor sensualidad. La intención picaresca existe en muy reducida proporción en las danzas de nuestra América, salvo en algunas, como ser «El Palito».

En un evocador libro, editado en 1867, el peruano Manuel A. Fuentes comenta que la danza conocida por zamacueca en ese entonces, conservaba, desde lejanos días, idénticas características y tipismo musical, pero que antaño era conocida por la «zanguaraña», como también, el «maicito» y el «Ecuador». Con este último nombre se conocía en el norte argentino una danza de diferentes características y ritmo que la zamba, cuya primera copla dice así:

Patillo quisiera ser,
chiquitito y volador,
para seguirle los pasos
de mi amante, al Ecuador.

Asunto muy arduo es poder afirmar exactamente la genealogía de las danzas populares de nuestra América y su

origen indiscutible. Consta en viejos archivos, que los hispanos llevaron en el siglo XVI, de las Indias a su tierra natal, una danza llamada «zambapalo». La palabra zamba, por otro lado, es de origen o de influencia africana, y zamba se denomina a la mujer mezcla de negra y de otra raza, blanca o mestiza.

En el viaje realizado por diversas regiones de España, me fué dado encontrar los orígenes, muchas veces con poco cambio en el ritmo, pero sí mayor en la parte melódica, de algunas danzas que superviven en ciertas regiones de nuestra América. Así, por ejemplo, los pasos y el zapateo del «pericote» y de la «danza prima» — tan próximos parientes del «pericón» argentino — o los casi drámaticos de la elegante «cháquera» levantina, cuyo nombre pudiera haberse transformado en la hermosa chacarera de nuestra tierra, no menos graciosa que aquélla en pasos, mundanzas y ritmos.

Los «maragatos», grupo racial que con los vascos fueron de los primeros pobladores de Iberia y que existieron en la provincia de León — Astorga y sus alrededores —, bailaban en los siglos XVI y XVII una danza llamada las «agachadillas» o «engachadillas», donde la palabra que completa la música de la danza indica los movimientos y la mimografía de la danza, al igual que en la «firmeza» argentina.

Otro tanto puede decirse de una serie de danzas sudamericanas que, con las lógicas variantes, alegraron los regocijos campesinos de España, con el oriente de este país y los «fandanguillos» y «sevillanas» del mediodía, o las «sardanas» y «aurreskus», tan propiamente colectivos.

La musa de la copla, amorosa casi siempre, dolorosa, ingenua, satírica o picaresca, es, en América, hija de España. A menudo, sin cambio alguno, desde México hasta



la Argentina, no varían ni una letra. Así canta una «chacarera»:

No te cases con viejo
por la moneda;
la moneda se acaba
y el viejo queda.

Y esta copla es españolísima, como tantas otras y algunos antiguos romancillos que perduran en América, siendo en España objeto del pasado. Claro está que las palabras de algunas danzas, como el «palapala», por ejemplo, son de origen indígena, con muy pequeña influencia hispana.

Juan de Arona, en su diccionario de peruanismos, del año 1882, cuenta que siendo niño oyó hablar de una danza

llamada el «triunfo», creyéndola de origen hispánico. Pero más tarde se cercioró de que en las fiestas del Raimi de los incas se bailaba y cantaba una danza en la cual todas las coplas terminaban con el estribillo «Haylli», que significa triunfo. ¿Será éste el origen de la danza desaparecida hace largo tiempo en el Perú y que sobrevive en la Argentina?

Quizás muy lentamente vayan desentrañándose estos problemas, que tan de cerca atañen a nuestro arte como a los elementos constitutivos de la fisonomía nacional.

En los países del Sur, esta labor es realizada en forma absolutamente privada por espíritus curiosos y pacientes, amantes de la tradición y creyendo a ésta indispensable para robustecer el arte popular de hoy y de mañana. Pero el asunto es, para nosotros, países jóvenes que reciben grandes corrientes inmigratorias de tan variadas razas, muy complejo. La radiotelefonía y el cinema sonoro son factores portadores de influencia extranjera, que acentúan aún más este problema, y si no se pone pronto alguna atención a este asunto, todo lo que resta del folklore se perderá irremediablemente, barrido por los acentos extranjeros. Es realmente doloroso que entidades científicas de lejanos países vengan a descubrir lo más bello y noble de nuestro propio arte, que en el propio país se descuida lamentablemente.

Resumiendo, se puede afirmar que la danza popular debe su *origen* casi exclusivamente a la Colonia, pues ritmo, melodía y armonía son eminentemente hispanos, como también la forma de danzar sin enlazamiento alguno. Hasta las castañuelas del conquistador han perdurado en las que sólo con la ayuda de los dedos acentúan los ritmos del baile popular. Claro está que el ambiente, la naturaleza y principalmente el factor racial mestizaron el arte del conquistador, poniendo en él mucho de su propio espíritu y personalidad original.



LA CANCIÓN

En el arte popular se hallan contenidos, en su máxima fidelidad, los elementos esenciales, étnico-psicológicos, que integran, dan carácter y personalidad a los conglomerados humanos que componen un país o parte de él. De ahí que la voz folklore adquiera tan profundo y enorme significado.

Cuando tanto la masa como los grupos selectos de cultura superior escuchan auténticas canciones populares — mejor aún si son arcaicas —, se produce un fenómeno asaz interesante. Es como si la voz del pasado encontrase su justo eco en nuestro sentimiento. Y se actualiza por la fuerza que irradia todo lo que posee sentido profundo de humanidad.

A menudo se repite mi sorpresa de cuán intensamente se produce la emoción o el profundo interés en individuos

de distintas razas, al conocer manifestaciones de arte musical, tanto puras y arcaicas, como también recientes, que ostentan prosapia de folklore. Claro está que la emoción del sujeto de cultura corriente no es la misma ni tan intensa como la que experimenta el de cultura superior, quien está por su disciplina intelectual y condiciones emotivas aguzadas, más capacitado para percibir matices y encontrar elementos de insospechada importancia en una pequeña frase musical, en las palabras que la complementan y en los movimientos de una danza y sus sugerencias. Naturalmente, la mayoría se entusiasma fácilmente ante sones de hoy, en los cuales está su propio yo. En cambio, los seres de cultura superior valorizan mejor las remotas y puras, que son como una línea recta que nos lleva al ayer evocativo y sugerente. Estas observaciones se refieren exclusivamente a lo que concierne al arte musical, coreográfico y poético de carácter racial.

En el arte popular, la música y la danza son elementos vitales. Y la poesía se aúna a ellos, casi sin excepción, en todas las culturas del mundo, produciendo así el máximo efecto artístico, plástico y emocional. Desde las triadas griegas, en los albores de gran número de grupos raciales, la música, el verso y la danza son inseparables, ya como manifestación religiosa, o para acrecentar el espíritu guerrero, o conmemorar acontecimientos sociales, familiares o amorosos, o aludiendo a labores diversas, hechicerías, funerales, etc., y en pueblos de mayor cultura, como objeto de deleite o esparcimiento. En cambio, la pintura, la escultura y la arquitectura son artes que requieren mayor preparación cultural y no eran en tiempos pretéritos una necesidad casi vital como la música y la danza.

Además, para que surgiese el artista pintor, escultor o arquitecto se requería, aparte de la vocación natural, cierta preparación técnica, índice de mayor cultura. En cambio, en el más rudimentario ser humano, como en gran número de animales, la música ejerce indudable influencia y es, además, un motivo de distracción. De tal modo, no es aventurado afirmar que, desde el primer plano de su evolución, el hombre encontró placer en oír su propia voz; el canto de las aves, la brisa que murmura entre el ramaje de los árboles y los innúmeros ruidos y voces de la naturaleza. Hasta el zumbido de la cuerda del arco, al distenderse violentamente, era música que obraba certero efecto en su sensibilidad, que paso a paso evolucionaba y se preparaba para percibir y gozar de los múltiples matices del sonido perfeccionado.

La música y la danza popular son el más certero índice del grado de cultura de los pueblos. Las mezclas raciales y las invasiones o conquistas — en nuestro caso la hispánica, con sus múltiples derivaciones y sedimentos — influyen profundamente, pero a pesar de esto, en la amalgama resultante, la nota autóctona será siempre fácil de advertir, ya en el ritmo, en los dejos o arrastres *sui géneris* como también en la armonización o en la forma de resolver la parte melódica.

Quizá de todos los pueblos de Hispanoamérica, donde más fuerte es el contraste de los elementos del pretérito indígena y del conquistador es en el Perú, los pueblos que fueron subyugados por los Incas y México. De este último país quisiera trazar un esbozo sobre el tema del epígrafe.

Más que probable, es seguro que la escala musical del indígena mexicano era de siete sonidos. Algunos músicos creen y se esfuerzan en investigaciones laboriosas para encontrar en la música precortesina una escala análoga a la de los incas, es decir, de cinco sonidos. Pero ni los cronistas de la época de la conquista comentan tal peculiaridad (que fué especialmente recalcada en el caso de los cronistas del Perú), ni han quedado páginas escritas, como quedaron en varios autores que comentan la historia de los queshuas, y tampoco supervivencia o reminiscencias de tal índole en centros alejados, donde la cultura extraña muy lentamente se infiltra en el nativo, que continúa en una trayectoria tan lenta que parece estacionaria, sin acusar casi influencias extrañas. Tampoco los instrumentos precortesinos acusan dicha característica tonal. Estas circunstancias autorizan a creer certeramente en la escala única de siete notas. De ahí que adoptaran, *ipso facto*, la música del conquistador hispánico, y por eso se buscará inútilmente en la actual música mexicana la reciedumbre de los guerreros y viriles aztecas y otras naciones dominantes en el vasto paisaje de México.

Claro está que en la actual música popular se encuentran su característica y tipismo inconfundibles. Pero fuera del aporte hispánico, la influencia negra proveniente de las Antillas y otras de los países del Sur, Colombia principalmente, están de manifiesto en ella, particularmente en la ciudadana. En cambio, en la música que pudiera llamarse campesina, en los típicos e interesantísimos «mariachis», está nítido, vivo y pleno de emoción el sentir poético musical del alma mexicana. «Mariachis» se denominan las orquestas populares, particularmente las campesinas. El violín canta la jocunda o sentimental melodía, y las guitarras con sus rasgueos, tejen el armonioso fondo donde la melodía se destaca ingenua, sentimental o arrebatadoramente alegre y vivaz. En diversas regiones, nuestra arpa rústica del norte

argentino está substituída por una guitarra de tamaño bastante mayor que las corrientes, que se denomina «guitarrón». Este guitarrón da las notas fuertes y profundas, que complementan la armonía del conjunto. En algunos estados, Jalisco, sobre todo, el arpa rústica, absolutamente igual a la nuestra, espiritualiza, con la dulzura de sus voces, la profunda y bella emoción de estas orquestas típicas. Algunas canciones, danzas o sones que ejecutan estas orquestas campesinas ofrecen sorprendente e inconfundible *aire de familia* con nuestras danzas populares del norte argentino. Particularmente los «huapangos» o «zapateados», pueden ser danzados como nuestra hermosa «chacarera». Su ritmo es el mismo, idéntico rasgueo de guitarras y arpegios de arpa, e igualmente gran analogía en la forma o característica melódica; también se combinan de igual manera las partes cantadas, que corresponden a las vueltas y las rasgueadas solamente, donde el zapateo entra en danza, y, finalmente, los arrastres del violín y acentos peculiares de nuestras sentidas orquestas campesinas de Tucumán, Santiago del Estero y Catamarca.

Entre el gran número de canciones típicas se cuentan principalmente los «sones», «corridos», «valonas» y «huapangos». Entre la gran cantidad de «sones» prefiero algunos antiguos, de más vivo color local que los de reciente hechura. Tal «El Tecolote» y «El Malacate», cuyas letrillas, ingeniosas o alegres, son muy curiosas por los aztequismos que completan la letrilla.

Las palabras del son «El Malacate» rezan así:

Señora, su malacate
todo el hilo me enmaraña,
con un poco de cuidado
se le quitará la maña.

Allí vienen las inditas
con sus jícaras de bate,
cosiendo sus colotones
con hilo de malacate.

Según José Montes de Oca, la voz malacate se formó cuando mexicanos y tlaxcaltecas vieron que algunos soldados españoles, durante la conquista, bajaron al cráter del Popocatepetl a sacar azufre. Malacatl se descompone así: *mal*, derivado de malina, torcer; *acatl*, caña y significa «caña que tuerce», es decir, instrumento para hilar, a manera de huso, en este caso, la cabria que en las minas sirve para subir y bajar. El pueblo la usa en el sentido de denominar así a la persona movediza e inquieta: «Pareces malacate».

El ritmo del son es de 3/4—6/8, que resulta preponderante en casi todas las canciones y danzas vernáculas. De ahí el *aire de familia* con nuestras danzas norteñas.

Es muy común en ciertas regiones el uso del idioma indígena en una serie de canciones propias para ceremonias, como también «bilingües». La señora Mendizábal ha recogido una interesante canción, cuyo poema está íntegramente en idioma azteca. La traducción de su título es: *Memorias de un rey azteca*. El fondo emotivo del poema es muy sentido. Su ritmo es 2/4 y andante su movimiento. Pero por mucho esfuerzo que se haga, en la música no se encuentran elementos que pudiérase probar que se trata de un documento precortesino.

Las letrillas o coplas que ilustran canciones y danzas son a menudo de origen absolutamente hispano. Por eso se cantan idénticas en toda nuestra América. Algunas sin variantes, otras experimentan modificaciones, de acuerdo con el gusto e idiosincrasia locales.

Dice el mexicano:

Yo canto para que mi oigan,
no porque mi voz sea buena,
canto pa q'uioigan mis quejas
en mi tierra y en la ajena.



Y el argentino:

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz,
canto pa desechar penas
que tengo en el corazón.

Para hacer un comentario intrascendente o una obra de aliento sobre canciones y danzas populares hay que tener muy en cuenta que cada región tiene sus tipismos y características propias. Es casi ocioso hacer notar las enormes diferencias que existen, en la Argentina, entre la pampa, la región norteña, la cuyana y aun el grupo del litoral tan fuertemente influenciado por el guaraní.

En este sentido, México, como todos los países de la América del Sur, no escapa a esta ley, igualmente axiomática en España. Y los huaxtecos, los zapotecos, los poblanos, los tajolabales de Comitán y un gran número de pueblos que habitan el enorme territorio mexicano tienen sus variantes o el propio medio de expresión en sus canciones y danzas. Los michoacanos se destacan por sus excepcionales condiciones musicales. También allí se estilan unas orquestas típicas denominadas «arpa grande», que están constituídas por un arpa campesina de tamaño superior a la normal, violín, guitarra y el «tamboreador», individuo que golpea con la palma de las manos, o con los nudillos, en la caja del arpa, haciendo así el efecto de un bombo, que marca a veces la parte fuerte del compás y otras en contratiempo. Lo mismo ocurre en la costa peruana, pero en este caso la percusión se produce golpeando en un cajón. Por esto se llama «cajonear». ¡Y vaya que hay quien puede ufanarse de producir maravillas de filigranas en un vulgar cajón! ¡Y qué entusiasmo despierta en bailarines y oyentes esta fuerte sugestión del ritmo! Y si «cajonear» se usa bastante en ciertas regiones de México y el Perú, otro tanto ocurre en el norte argentino. También, a veces, un entusiasta «cajonea» en el arpa o en la guitarra, aparte de que es común que el bombo, de grande o pequeño tamaño, marque el ritmo con entusiasmo y avive la jarana hasta el frenesí.

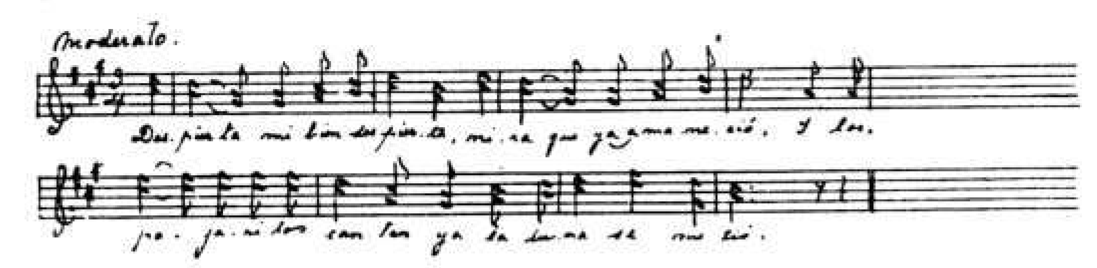
Como el mexicano, por intuición, es músico, tiene una canción, muy hermosa por su significado, llamada «Las

mañanitas». Esta canción es el primer saludo que reciben las personas en el día que festejan su cumpleaños. Naturalmente, según la importancia del festejado, es grande o reducido el número de músicos y cantores. A eso de las cuatro de la mañana comienza, con la alegre serenata, el festejo, que no se interrumpe en todo el día y parte de la noche siguiente. Esta encantadora y poética canción parece ser de origen o influencia colonial.

No resisto a la tentación de dar a conocer algunas coplas:

> Despierta, mi bien, despierta
> mira que ya amaneció,
> ya los pajaritos cantan,
> ya la luna se metió.
>
> Si el sereno de la esquina
> me quisiera hacer favor
> de apagar su linternita
> mientras que pase mi amor.
>
> Y ahora sí, señor sereno,
> le agradezco su favor,
> y encienda su linternita
> porque mi amor ya pasó.

He aquí su línea melódica:



El ritual funerario tiene también sus cantos tradicionales, que varían en los diversos Estados, pero de ellos me ocuparé más adalante.

Es costumbre muy generalizada la de cantar en dúo o coro. Pero la forma de combinar los sonidos resulta curiosa y les presta a estos conjuntos una gran originalidad. Es corriente que la segunda voz se produzca en la tercera baja. Pero en México, dicha tercera o quinta baja se canta una octava alta, lo que confiere a estas canciones un nuevo sentido melódico e inconfundible carácter.

Una manifestación muy interesante del arte popular mexicano son los «corridos» o «baladas». En ellos se relatan los acontecimientos más salientes del país. Y tanto un terremoto, como el descarrilamiento de un tren, un choque, el crimen pasional o monstruoso, los sucesos políticos, hasta la inauguración de un canal de riego o la repartición de tierra a los agrarios encuentran su poeta, quien escribe, con más o menos propiedad, el «corrido». Editores especializados en la materia los publican en vistosas hojas de colores, adornados de dibujos que presentan el asunto en su parte más emotiva. Estos «corridos» se venden por pocos centavos. Los vendedores de «corridos» se asemejan a los trovadores de antaño, van de plaza en plaza, de mercado en mercado, cantando sus «corridos» y baladas. Cuanto más truculenta es la narración, tantos más compradores se disputan estos pintorescos relatos. Toda la filosofía y la psicología del pueblo, amén de sus gustos, usos y costumbres, están latentes en estas trovas.

Comienza una así:

Voy a cantar un corrido
que vale la pura plata,
donde les doy la noticia
de la muerte de Zapata.

La valentía, que es condición saliente del mexicano, se nota en este otro:

Lo que digo hoy en día,
lo que digo lo sostengo,
yo no vengo a ver si puedo,
sino porque puedo, vengo.

En algunos «corridos» se encuentran expresiones psicológicas, colectivas o individuales, y hasta formas de expresión y contenido, que traen vivamente a la memoria pasajes de nuestro épico Martín Fierro.

Otro «corrido», que tuvo gran resonancia, lleva el siguiente título:

La esperanza de la patria
por la rendición de Villa.
¡Qué chico se me hace el mar
para hacer un buche de agua!

y comienza:

Pancho Villa se rindió
en la ciudad de Torreón,
ya se cansó de pelear,
se va a sembrar algodón.
Todo el mundo está contento
con la rendición de Villa
y espera que no haya guerra
por la cuestión de la silla.

Después de relatar el estado en que se halla la Nación se espera que vendrán tiempos mejores, haciendo al mismo tiempo la apología de Obregón y las ventajas que se tendran si éste resulta elegido presidente, y termina:

Perdonen mis malos versos,
mi sabiduría no alcanza
para hacer otros mejores
a la patria y su esperanza.

En sus «corridos» y canciones, los mexicanos agotan todas las pasiones y estados de ánimo. Las creencias religiosas, las más altas exaltaciones amorosas, el heroísmo guerrero, las labores del campo, en fin, todos los sentimientos de la vida, se cantan con emoción.

También encontré un «corrido» bastante interesante.

Comienza así:

> Fué en el año de cuarenta
> antes del cincuenta y cuatro,
> cuando murió tanta gente
> entre Tula y Guanajuato.
> El tren que corría
> sobre la ancha vía,
> de pronto se fué a estrellar
> contra un airoplano
> que estaba en el llano
> volando sin descansar.

Así, disparatado, sigue el «corrido» relatando el acontecimiento inventado.

En algunas regiones de México, particularmente donde la agricultura es la principal labor, existe una poética y piadosa costumbre. Consiste ésta en la reunión de todos los trabajadores, y con todo respeto y unción se canta en coro el «alabado», para dar las gracias por la faena realizada. Nada más emocionante que el suave y dulce atardecer mexicano, en el marco de una naturaleza pródiga en estupendos paisajes de altas serranías nevadas y la lujuriosa vegetación de las tierras de cultivo. Estos «alabados» o «alabanzas» son cantos de índole absolutamente religiosa y es grave y solemne su ritmo, como su parte melódica noble y elevada.

Los más hermosos «alabados» que conozco proceden

del estado de Michoacán. Uno comienza con el bellísimo verso:

Alma no estés tan dormida,

Sobre estos «alabados» y, en general, de todas las artes populares, el Ministerio de Educación ha realizado una obra sin rival en toda Hispanoamérica, prestando su concurso y editando en magníficas obras la trascendente labor de historiadores y folkloristas, salvando así del olvido valiosas obras de carácter nacional que, de no hacerse así, estaban condenadas a desaparecer o perder su carácter, desvirtuándose por la influencia de otras músicas. Entre los más destacados folkloristas debe citarse a Miguel O. de Mendizábal, uno de los más serios etnógrafos de México, como también a su esposa, Carmen Herrera de Mendizábal, distinguida folklorista y cantante. Además, Francisco Domínguez, Rubén Campos, José Montes de Oca, Ignacio Fernández Esperón — más conocido por Tata Nacho —, Ángela Alcaraz, Higinio Vázquez Santa Ana, Ángel Salas y un buen número más de buenos folkloristas e historiadores que han realizado muy seria y patriótica labor. Se edita también una muy bien presentada y mejor servida revista mensual, «Mexican Folkwais», bajo la dirección de Frances Toor, que se publica en inglés y castellano. La obra de cultura que realiza esta publicación es notable bajo todo concepto.

Lo que es admirable y digno del más entusiasta aplauso es que en ningún país de Hispanoamérica se ha hecho tanto por revivir el arte autóctono como en México. Con apasionamiento digno del mayor encomio se ha procurado resurgir ceremonias, danzas y canciones. Y este caudal artístico ha servido no solamente como motivo de grato esparcimiento para el pueblo, a quien se ofrecen bellos espectáculos

gratuitos que son verdaderas muestras de arte y cultura, sino principalmente en las escuelas, cuidando por todos los medios de exaltar el sentido de la belleza y particularmente de la nacionalidad, cualidad que es religión para el pueblo mexicano.





RITOS Y SUPERSTICIONES

¿Origen común o coincidencia? Era lo que me preguntaba a menudo, al conocer ciertas costumbres mexicanas. Algunas de ellas, de puro sabor indígena; otras, al igual que en algunas regiones del Perú, Bolivia y la Argentina, mezcla curiosa y llena de sugerencias, donde el rito autóctono se amalgama a las creencias religiosas impuestas por el conquistador ibérico.

Antiguas y tradicionales costumbres, que se conmemoran en apartadas regiones del norte argentino, persisten también en México. En estos países, extremos del núcleo donde la Conquista asentó idioma, creencias religiosas, usos, costumbres, etc., etc., he comprobado tal analogía en algunas ceremonias, cuyo comentario origina esta nota, que, más que admiración, fué estupor lo experimentado al conocerlas. Viajando ahora, en los cómodos y veloces

medios de transporte, la jornada es larga y abarca, en su aparente uniformidad, variedad destacada en los múltiples aspectos de los países que se van cruzando: ¡cómo no lo sería entonces, en épocas que para nuestro continente son prehistóricas! Sin embargo, existió intercambio de productos, y en simples lanchones, o *caballitos de totora*, o por tierra, éste se realizó, indudablemente.

Y aunque no fueran núcleos compactos, algunos individuos se aquerenciarían en lejanas tierras, haciendo sentir la influencia extraña, si no imponiendo totalmente arte, supersticiones, usos y costumbres, aparte de que sus descendientes ostentarían extraños signos etnográficos, contribuyendo a hacer más difícil el grave problema del origen y cruce de las razas, *la esfinge indiana* que diría el eminente hombre de ciencia argentino Imbelloni.

Y si la arqueología tiene aún muchos bellos problemas que resolver — por ejemplo, la influencia maya en la cultura Chavin, del Perú —, así también la etnografía debe mostrarnos la senda que dilucide puntos tan importantes como la génesis, variaciones y evolución del hombre de América. Si no hubiesen existido puntos de contacto entre los remotos pobladores de América, no se encontraría esa similitud que nos prueba el mismo origen e indudable influencia en los usos y costumbres, deformados algunos y otros adaptados a sus propias creencias o supersticiones.

Así como los queshuas se internaron hasta la región de los comechingones — en Córdoba — dominando razas y tribus extrañas, imponiendo idioma, creencias religiosas, costumbres y normas de vida en sus múltiples manifestaciones, también en México, según cuenta el historiador Fray Juan de Torquemada en su «Monarchia Indiana», los totonacos llegaron al territorio de Anáhuac antes que los chichimecas, que procedían también del norte; detuviéronse primero en Teotihuacan, donde construyeron las

pirámides del Sol y la Luna, estableciéndose luego en la región en que hasta hoy existen, es decir, desde la Sierra de Huachinango, al norte del Estado de Puebla, hasta las costas del golfo.

Los totonacos fueron conquistados más tarde por los nahuas, o aztecas como se les denomina equivocadamente, y adoptaron la religión y normas de vida de sus conquistadores, al igual que lo sucedido en el lejano sur, después de la dominación inca.

Lo que resta de los totonacos, fuertemente influenciados por las distintas culturas de antes de la Conquista y más tarde por ésta, son algunos ritos funerarios, que conservan siempre algo de su sabor primitivo. Éstos creen que la muerte es un nuevo estado o forma de vida.

Uno de los principales ritos consiste en ofrendas de alimentos y bebidas durante la ceremonias mortuorias. El difunto es cuidadosamente lavado antes de ser vestido como corresponde, y se coloca un juego de ropa limpia en el ataúd. Luego, mientras dura la ceremonia funeraria, se cantan «alabanzas». Las alabanzas son canciones de índole religiosa, que se entonan en casi todo México en variadas circunstancias. Las poesías de las alabanzas son a veces de grave y noble sentido poético-religioso, existiendo algunas en idioma indígena y muchas bilingües. El tiempo de la música es de 3/4, casi siempre *andante* o *moderato,* y su efecto, solemne.

En los niños, la muerte no se ve como un paso de dolor o desesperación, sino al contrario, como motivo de regocijo. Se cree que el niño es en el cielo, adonde va al morir, eficaz intérprete de sus padres, parientes o amigos, que desde la Tierra le hacen saber sus necesidades. Esta superstición también es conocida en el norte argentino.

La creencia popular de que los niños muertos se transforman en ángeles, es común en casi todo México. En Milpa Alta se coloca dentro del féretro gran profusión de flores,

alimentos y juguetes. Si el niño ha muerto con bautismo, se añade una jarra o una jícara; así, el niño puede entretenerse regando las flores en el cielo. Este último rasgo es muy propio del indio mexicano; quizá no existe en otra raza que se halle a la altura de civilización de éste, tal culto y pasión por las flores.

Según Frances Toor, en algunos lugares de San Luis — Potosí —, el cuerpecito de un niño muerto es prestado o llevado a las casas de los parientes y amigos para ser velado y festejado debidamente. Recordemos de paso que en varias regiones de la Argentina esta costumbre no es rara, ni mucho menos.

En Tehuantepec se acostumbra llevar los muertos al cementerio en unas andas especiales que están depositadas en la iglesia del pueblo. Para un adulto, las andas son adornadas severamente, pero para un angelito, guirnaldas de sauce o cañas, profusión de flores, banderitas de papel de alegre colorido y oropeles es lo corriente.

Vístese al niño con un traje de santo o de ángel, en el cual no faltan las alitas — más o menos bien hechas — de papel. Muchos angelitos he visto en mi Tucumán, con sus alas de cartulina blanca y cubiertos de flores y follajes. Claro está que toda esta decoración de fiesta contribuye a hacer olvidar la pena de la muerte del niño y sólo se piensa que es un angelito. Así, hay que alegrarse de que su paso por el mundo fuera breve, ya que su estancia en la otra vida será bienaventuranza eterna. Y por eso le bailan y le cantan con alegría. Un concurrente al velorio me explica: «Como el pobrecito, por su corta edad, no tuvo tiempo para divertirse, nosotros le ayudamos».

El electrizante «jarabe» y los típicos «sones» mantienen la alegría; el dolor de la muerte se torna fiesta, los cohetes ponen su nota detonante para levantar el ánimo contrito. El buen «mole de guajalote», los «tamales» de maíz o «frijoles» aderezados con carne de cerdo o de ave,

mucho «chile» (ají picante), «tacos», «enchiladas» y otras buenas viandas típicas, todo rociado con «pulque» y unas copas de «refino puro» (aguardiente de caña) hacen que pronto el velorio se torne animada jarana. Igualito que en algunas regiones del norte argentino.

La parte más saliente de las ceremonias mortuorias la constituyen los banquetes y comilonas que se suceden en días establecidos, siendo el más importante el que se realiza a los 80 días de fallecida una persona. Típicas viandas mexicanas y abundantes libaciones se ingieren con el pretexto de honrar a los muertos, pero son los vivos los que sacan provecho de los buenos manjares y bebidas. Bien dice el refrán: «Los duelos con pan, son menos».

En muchas regiones de México, el indígena no olvida y hasta se cree ligado a los que fallecieron. Así, el día de Todos los Santos se levantan altares con ofrendas; para los niños, éstas consisten en viandas, dulces, flores y juguetes. Al siguiente día, 2 de noviembre, Conmemoración de los Difuntos, las ofrendas son para los muertos adultos. Los indígenas creen que los familiares difuntos vienen y se regocijan con las ofrendas. Luego, la familia y los amigos consumen los alimentos y los licores.

El indígena de Yucatán también acostumbra hacer ofrendas de comestibles, frutas y flores, con la variación de que coloca las ofrendas en las tumbas y aun colgadas en árboles, primorosamente decorados con tan sabrosos adornos.

En un pueblo mixe, del Estado de Oaxaca, existe la muy curiosa costumbre de que cuando muere un hombre casado, su viuda se sienta durante nueve días en un rincón de su choza, cubriéndose con el rebozo el rostro. En silencio transcurren los días sin ver a nadie, pero al noveno, le dan ropa limpia con la cual echa a correr hacia el río, deteniéndose sólo tres veces para respirar, pero sin hablar. Llega al río y después de tomar un baño, vuelve a su casa. El silen-

cio es prueba de luto y lealtad por su difunto marido, pero después del baño, el lazo entre ella y su esposo queda roto. En el décimo día se fumiga la casa con semillas de «chile» (ají picante), y la mujer queda libre para comunicarse con sus semejantes. El baño se considera como una ablución liberadora.

Los mayas han dejado muy curiosas costumbres. Ponían en las tumbas los ídolos familiares y los objetos de su profesión.

A menudo, los grandes señores o jefes de tribus eran quemados, sino totalmente, algunos órganos nobles, como ser el corazón, cuyas cenizas se guardaban en urnas especiales. Así como los nazcas poseían sus magníficos huacos-retratos, los mayas honraban a sus padres con estatuas de madera, dejando hueca la cabeza, que era llenada con las cenizas del difunto, guardando estas estatuas con gran reverencia, junto a sus ídolos. En los días de fiestas les hacían ofrendas de flores, viandas escogidas y frutas.

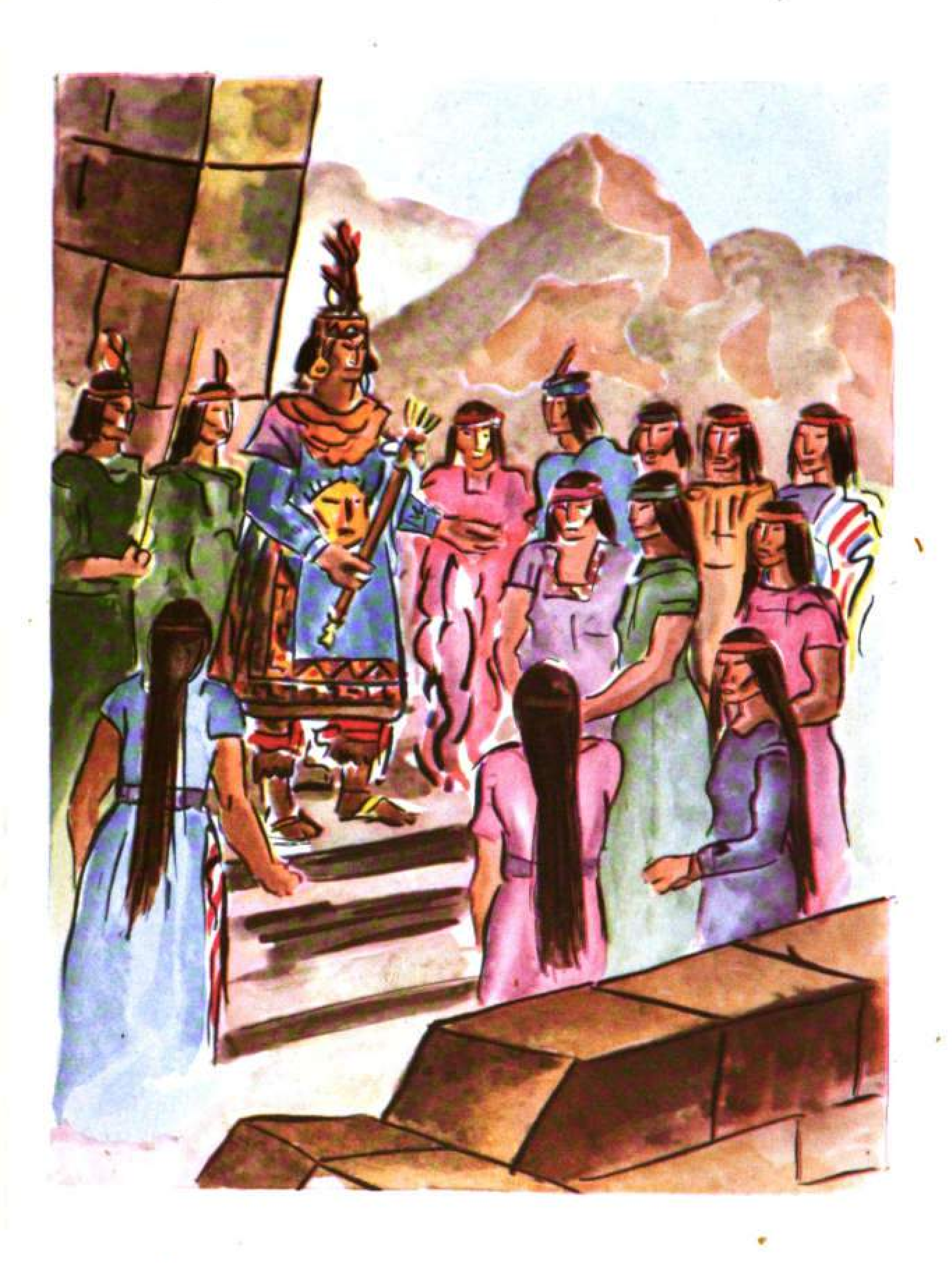
Las precauciones de poner en las tumbas toda la ropa y objetos de los difuntos, obedece al temor de que vuelvan a «espantar» (la misma palabra, con igual acepción, es común en el norte argentino).

Es también corriente en México el hábito de ponerle a los muertos sus zapatos o «guaraches» (típico calzado del indígena), pues se cree que sin ellos no podrán recorrer el camino lleno de espinas y abrojos para llegar a la otra vida. Recordemos nuestro popular refrán, que es síntesis de alabanza o buen deseo: «Si te vas a ir al cielo, con botines y todo».



CAPÍTULO QUINTO

SUPERVIVENCIA DEL FOLKLORE EN LAS COSTUMBRES





TINKUNAKUY

Ofrece singular importancia y es gratísima labor la de investigar los orígenes de ancestrales costumbres, ceremonias y leyendas, para avizorar en sus cambios y evoluciones la propia evolución de las razas.

La supervivencia en el noroeste argentino de ceremonias, costumbres, danzas y músicas denunciadoras de una lejana fuente originaria, nos demues-

tra cuán profunda y completa fué la dominación incaica y cómo sus ritos y ceremonias, con mayor o menor transformación, perduran hasta nuestros días.

Tal acontece, por ejemplo, con el Tinkunakuy [1], que en algunas regiones de Catamarca aun se practica, variando fundamentalmente su significado y aun la ceremonia con que se lleva a cabo y que he tenido oportunidad de estudiar en su sitio de origen [2].

Recordemos que en Belén (Catamarca), el Tinkunakuy (voz cuya traducción al castellano fué hecha con bastante exactitud por la de Topamiento) consiste en una alegre ceremonia — que se lleva a cabo, de preferencia, en los días del Carnaval y a la que le dedico capítulo aparte — mediante la cual los protagonistas se vinculan en un compadrazgo de gran significado; pues en todo el norte argentino, los compadres se deben estimación y respeto.

El gran número de voces — para designar esta institución y la castellanización de las mismas — empleadas ahora en la República Argentina y gran parte del Perú y Bolivia podrían dar lugar a variadas interpretaciones si las relaciones de los distintos cronistas no nos probaran que, salvo ligeros detalles, se trata de la misma institución.

El ilustrado historiador don Carlos A. Romero utiliza la designación de Tincunakuspa — contrariando la opinión de autores como J. Uriel García y otros — para rela-

---

(1) TSCHUDI, en «*Contribuciones a la historia, civilización y lingüística del Perú antiguo*» anota Tincunakuspa, de Tincu, Tinku o Tinca (encontrarse uno en otro).

Tinkunakuy o Tincunaco, ceremonia que se lleva cabo — de preferencia — durante el Carnaval, en Belén (Catamarca) y sus alrededores.

Tincunayay, deseo de encontrarse. MIDDENDORFF, «*Woerterbuch des Runa Sini, oder des Keshua sprache*», Leipzig, 1890.

Tincuni, encontrarse, topar, *ob. cit.*

Tincunacuni, encontrarse entre dos o muchas personas. «*Diccionario quichua*», por HONORIO MOSSI, Sucre, 1890.

Tincu llaman los indios a la confluencia de dos ríos.

(2) BERNABÉ COBO, *Historia del Nuevo Mundo* (1653), Sevilla 1893, t. IV, lib. XIV, cap. V.

tar que: «A semejanza de una multitud de pueblos del antiguo y nuevo mundo, que tenían desde épocas remotas la costumbre — en algunos pueblos aun supervivientes — de que al llegar a la edad adulta, el hombre buscaba una compañera con la cual cohabitaba, cual si estuvieran unidos en matrimonio, lo que significaba Tincunakuspa. Si después de algunos meses, y aun de un par de años, se sentían conformes el uno del otro, legitimaban dicha unión. En caso contrario, el hombre devolvía la mujer a sus padres, acto que se denomina «ttacanacu», o sea separarse.

Ocurría también que la unión preliminar no llegaba a legitimarse; en este caso, en la región de Cuzco, la mujer no podía denominar marido a su compañero, sino que usaba el tratamiento ceremonioso de: «su respeto».

Gran número de cronistas e historiadores se han ocupado de este hábito y han relatado cómo se practicaba en las distintas regiones del Imperio.

Existía también una ley en el antiguo Perú por la cual el Inca — o en su defecto sus representantes — daba a sus súbditos la mujer que entre ellos llevaba el título de legítima. Los vínculos eran indisolubles, y una vez que la mujer había sido entregada al varón, su sujeción a éste era absoluta y no le quedaba ni el derecho de quejarse. «Después que uno tenía la mujer con título de habérsela entregado el Inca o sus gobernadores, o ganada en la guerra, o por otras causas que entre ellos se tenían por legítimas, no había ningún remedio para salir de la sujeción de su marido si no era la muerte» (1).

La forma en que se llevaba a cabo el matrimonio era la siguiente: «En cada pueblo, como sabían que iban (los visitadores), hallaban por su orden puestos en la plaza

(1) *Relación del corregidor de Guamanga, Damián de la Bandera, hecha en aquella ciudad el 26 de agosto de 1557*, en *Relaciones geográficas de las Indias*, t. II, Madrid 1885.

todos los indios que no tenían mujer, de 15 hasta 20 años, de 25 a 30, de 30 a 35, de 35 a 40, cada edad por sí; e ansi mesmo las mujeres solteras, por sus edades; los hombres fronteros de las mujeres, e de allí primeramente daban mujeres a los caciques e principales que no la tenían e tenían necesidad de más, y después a los demás indios, por sus edades, a cada uno con su igual, y esto era entre ellos, matrimonio tan guardado que ninguno osaba dejar la que allí le daban por mujer, ni tener cuenta con otra so pena de muerte, y ellas por el consiguiente, y solamente a los caciques principales, de mill y de diez mill (se refieren cuántas almas gobernaban) les era concedido tener más mujeres que una, pero era con licencia del Inca...» (1).

Muy severos eran los castigos que la ley incaica aplicaba a los que repudiaban a la mujer que se les hubiera dado. La pena de muerte se consideraba como demasiado suave y aplicábanla acompañada de tormentos. También Murúa comenta que: «al que tenía acceso con mujer antes que el Inca se la diese y al que la tomaba, de su motivo, le atormentaban a él y a ella, atándoles muy reciamente las manos atrás, que llamaban «chasma», y muchos morían en el tormento.

En la cerámica peruana son frecuentes las representaciones de estos «chasmas» para castigar delitos de la naturaleza citada.

Pero a pesar de tal ley, se sabe que el Tinkunakuy existió desde remotas épocas en el Perú y Bolivia. Cómo se avenían la ley y la ancestral institución popular, es cosa que los cronistas callan.

E. Romero, en su interesante y completa monografía sobre Puno, ciudad-puerto situada en las márgenes del

---

(1) Murúa, *Historia de los Incas*, 1602, lib. cap. XXII; en Romero, *Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú.*

Titicaca, comenta también este asunto en distintos capítulos de su obra, consagrados a la familia, el amor y el matrimonio en la vida indígena. Dice Romero que las uniones serían impuestas por los Incas mediando el amor o la inclinación del hombre a la mujer; e imponían esta obligación en cierta época del año a los que estuvieran en edad de hacerlo, quienes debían concurrir a presencia del Inca o de su representante, el Tucuyricuc, con sus elegidas, si no querían correr el albur de casarse con la que le señalaran en el acto y que acaso no fuera de su agrado. El padre Acosta refiere que la elección, o mejor dicho la ofrenda de Tinkunakuy, tenía cierta solemnidad, y la ceremonia consistía «en ir el pretendiente a su casa y llevarla consigo y ponerle una ojota al pie... Si era doncella la novia, una de lana, y si no era, una de esparto».

Hay, pues, sobrados motivos para tener la seguridad de que los Incas no prescindían del amor al concertar las uniones matrimoniales.

Cristóbal de Molina, en sus «Fábulas y ritos», nos ilustra al respecto: «Cuando el Inca les daba las mujeres, las cuales recebian, aun cuando era por mandato del Inca, el varón iba a casa del padre de la moza a decir que el Inca se la había dado, pero que él la quería servir... y procuraban ganarse las voluntades y el mozo iba en casa del suegro por espacio de cinco días, les llevaba paja y leña y así quedaban concertados».

En las ordenanzas de Toledo, y procurando evitar los Tinkunakus, encontramos la siguiente disposición: «Por cuanto hay costumbre entre los indios casi generalmente de no casarse sin primero haberse conocido, tratado o conversado algún tiempo y hecho vida maridable entre sí, ordeno que se quite a los indios esa nociva y perniciosa costumbre...», y mandaba aplicar la pena de cincuenta azotes a los que tal hacían.

En nuestros días sobrevive entre los indígenas que habitan en las cercanías del Titicaca la unión de prueba con la denominación de «sirvinacuy». Después del año de prueba, si están contentos el uno del otro se realizan los preparativos para celebrar la fiesta del «casarasiri», o sea el enlace definitivo.

Los pueblos de la costa e inmediatos a ella — que fueron dominados por los incas sólo en las postrimerías del Imperio — tenían también el hábito de la prueba preliminar, antes de que el matrimonio fuera sancionado como indisoluble. Así, para ellos, la garantía de la felicidad del futuro hogar estaba asegurada por la época de prueba, en la que se conocían mutuamente el carácter, sus aptitudes para los varios trabajos que debían saber ejecutar y el cariño que entre ellos hubiera.

En esta región, el «Pantanacu» o «Tincunakuspa» fué duramente castigado en los primeros tiempos de la Colonia por los misioneros, que por todos los medios procuraron extirpar este hábito.

Según Carlos Romero, la primera noticia sobre el matrimonio a prueba fué encontrada en un documento escrito en España, en los años 1550 a 1555, bajo el título de *Relación de la religión y ritos del Perú, hecha por los primeros religiosos Agustinos que allí pasaron para la conversión de los naturales.* Refiérense en este documento a las idolatrías que se practicaban en la provincia de Huamachuco, y entre otros trae el siguiente párrafo:

«Uno de los trabajos que los padres tienen en aquella tierra es desarraigar la manera que éstos tienen de casarse, que tenían una costumbre y que hasta hoy no hay quien se la quite, ques que antes que se casen con su mujer la han de probar y tener consigo, que llaman ellos hacer «pantanacos», y agora muchas veces cuando el padre los casa, dexan las mujeres y dicen que no las probaron; y

si sabían servir o guisar de comer, que no la quieren, que no hicieron pantanaco en su triste vida e idólatra. Después desto, si el mozo se quería casar con una moza, pedíala por mujer a su padre, y el padre si la quiere dar dícella todas las faltas de la moza y hacen porque el yerno no se quexe y riña si su hija es mala mujer, o perezosa, y si el dicho mozo la quiere, entonces a de venir el mozo a la casa del suegro cargado de leña y paja y chicha, y entonces el suegro le da su hija, diciéndole estas palabras: «Cata aquí» a mi hija; si ella fuese mala, no me pongas en culpa, por «que yo te dixe la verdad», y esto es de las doncellas, que de las otras adelante trataremos, ques muy largo.»

El catecismo elaborado por orden y disposición del Concilio Provincial reunido en Lima en 1582, condena igualmente el matrimonio a prueba, con las siguientes palabras:

«No os engañen los hechiceros que dicen que con una sola es buena andar, ni sigais la costumbre de vuestros antepasados, que antes de casarse, para probar la mujer se amancebaban primero. Y así lo haceys muchos de vosotros oy día: y en esto soys hijos del Diablo y enemigos de la ley de Dios; la que no dá licencia de juntarse el varón y la mujer carnalmente ni aun una vez sola, antes de ser casados. Por eso abrid los ojos y no useys tal maldad de aquí adelante».

Igualmente, en la «Sinodales» del Arzobispado de Lima, en 1613, se dictan medidas rigurosas para extirpar esta costumbre. La costumbre ancestral que comentamos se practica en nuestros días hasta en la lejana Hoya Amazónica, donde, verbigracia, los panos y conivos practican la unión preliminar. En Huacho y sus alrededores es lo más corriente tal práctica, aunque sin la pureza de intenciones de tiempos pasados. Igual cosa podemos decir de las localidades de Tacna, Huarás y Piura.

El profesor Antonio Serrano nos ilustra en su obra «Los primitivos habitantes del territorio argentino» sobre las probabilidades de que entre la tribu de los Atacamas, que habitaban el noroeste de la Argentina y norte de Chile — es decir, en contacto directo con las civilizaciones del altiplano aymara y queshua —, se practicaba la institución del matrimonio a prueba.

En Huánuco, tal práctica se denomina con el vocablo castellano de serviciá o sirviciá (de servir), y el período de prueba dura generalmente algunos meses, después de los cuales el sacerdote santifica la unión o la mujer es devuelta a sus padres, donde ella espera un nuevo pedido de serviciá. También el doctor Julio Delgado A. comenta en «Folklore y apuntes para la sociología indígena» el hábito del matrimonio a prueba, con el nombre de «Sirvinacuy» — que significa mutuos servicios —; según el autor, entre los aymaras la voz común es «serviciña».

A pesar de la intensa labor que los sacerdotes católicos han desplegado desde el tiempo de la Colonia hasta nuestros días, vemos que el indio — un poco quizá por su primitiva ingenuidad — no puede desarraigar de su existencia lo que sus remotos abuelos creían y practicaban. El Sol y la Luna, la Pacha Mama, los Apus y todos sus genios benefactores están íntimamente ligados con Dios, la Virgen y los Santos, y en sus invocaciones, unos y otros se confunden en singular mezcolanza.

Así, también, sus Tinkunakuys o sus Tincunaskuspas — como las denomina Romero — perduran a través de centenares de años, por lo que resultan una institución de arraigo secular, que seguramente perdurará aún por mucho tiempo. Y quizá fenezca tal costumbre en los días en que modernos sociólogos preconizan la conveniencia de implantar en la ultramoderna civilización el matrimonio a prueba.

Veamos ahora, en los capítulos siguientes, cómo subsisten, transformadas o amalgamadas, muchas de esas costumbres, ritos, ceremonias, danzas, etc., en las fiestas actuales de varias regiones del Continente y que, para su mejor agrupamiento y comprensión, clasifico como fiestas «religiosas» o «carnavalescas».





CARNAVALESCAS

EL TOPAMIENTO

He dicho en el capítulo anterior que nuestro «topamiento» es la traducción del vocablo queshua «tinku» — que significa «encontrarse» —, que de allí viene «tinkunakuy» — vocablo usado también en Belén y sus alrededores, Catamarca —, que esa misma voz y «tinkunakuspa» designan ceremonias, usos y costumbres del tiempo del incanato, de los cuales ya me ocupé, y que esa ceremonia se lleva a cabo, preferentemente, en los días del Carnaval.

Se realiza en otras oportunidades, pero las fiestas carnavalescas no serían completas si faltara en ellas el «topamiento».

El topamiento es una especie de ceremonia que se prepara con antelación. La motivan dos mujeres, o una pareja, que desean unirse en vínculo de afecto, es decir,

van a ser comadres o compadres. Según creencia del norte argentino, ser compadres significa tenerse en gran respeto o estimación; tan es así, que es axiomática la idea de que al morir, podrán no encontrarse en el cielo padres e hijos, o marido y mujer, pero los compadres siempre se encuentran.

Así, la pareja o las dos mujeres, cuyo afecto les hace desear vincularse por esta especie de parentesco espiritual, preparan afanosamente las galas que lucirán en la ocasión, y en este caso; las damas cuentan por anticipado con las joyas y las galas de las amigas, quienes se las facilitan a objeto de que la futura comadre pueda presentarse ricamente alhajada. Prepáranse para el convite tortas y panes variados; con la masa se hacen «guaguas» (1) y «cuchis vidriaos» (2) y dos coronas, éstas con especial empeño.

El elemento líquido-espirituoso también es contemplado con esmero.

Llegados el día y hora convenidos salen los futuros comadres o compadres, acompañados cada uno por sus familiares, amigos y músicos. Muy currutacas, entre modosos pasitos de danza y genuflexiones, enfréntanse, y en el mismo instante se colocan entre la espectativa general la corona de pan (3). Con gran algazara, entre risas y exclamaciones bulliciosas, la concurrencia pugna por adueñarse de un trozo de esa corona — que al fin de cuentas

---

(1) «Guagua», niño de pecho; en este caso, masa con la forma de un pequeñuelo.

(2) «Cuchis vidriaos»: cerdito de masa, recubierto de caramelo.

(3) Este encuentro tiene otra variante: la de concurrir primero una de las comadres a la casa de la otra para iniciar allí la ceremonia, y luego, al día siguiente, continuar la fiesta en la de la otra, variante que en nada altera el fondo del asunto. Lo que dejo relatado es la descripción fiel del «topamiento» presenciado por mí en Belén en el Carnaval de 1925.



no es más que una sabrosa rosca —, y con gran júbilo comen sus trocitos, para asegurarse buena suerte.

Juntas las comadres y sus respectivas comitivas, marchan hacia el sitio de la fiesta, donde el convite alcanza todo su significado. Las protagonistas se abruman a cumplimientos; los brindis se hacen con donosura y suma gracia, y las libaciones frecuentes acrecientan la alegría de la fiesta.

Se baila y se canta con entusiasmo. Y la vidala, la preferida siempre, se hace presente una y otra vez, ocupando lugar preponderante. De pronto, una tonadilla alegre y retozona se hace oír, para dedicar finos cumplimientos o bromas picarescas a los compadres y comadres.

A mi comadrita
le quisiera dar
tecito de menta
con agua de azahar.

A mi compadrito
le quisiera dar...
¡con un torzal duro
por el costillar!

De estas tradicionales costumbres sólo va quedando el recuerdo; el recuerdo y la vidala. Y es que la vidala tiene sus raíces hundidas en centurias de años y florece en boca de los humildes.

En algunos yaravíes de casi pura ascendencia queshua, donde apenas uno o dos semitonos muestran su mestizaje hispano, está la vidala dolorosa y triste, que gime de amor o desesperanza.

Pero la Vidala del Carnaval, la puramente nuestra, entre sentimiento y sentimiento, nos hace picarescas guiñadas, llenas de malicia y atrevimiento. Allí está la partícula puramente lugareña y circunstancial.





EL CARNAVAL EN AREQUIPA

Muchas veces fué loada Arequipa y sus encantados alrededores, pero aun no lo ha sido bastante. Y es que cada día tiene el privilegio de un encanto nuevo. Es siempre la misma y siempre distinta. Su cielo maravilloso, sus amaneceres diáfanos, en los que el Misti y el Chachani muestran soberbios la hermosura de sus cumbres cubiertas de nieve, que más tarde envuelven en blancos celajes, como ocultándose del Sol, que descubre en demasía sus tesoros de belleza. Al atardecer, en puestas de sol de magnificencia casi única, el cielo se colorea, reflejándose en la nieve, que copia rosados tenues al principio, rojos de incendio luego, haciendo resaltar el azul pálido del cielo al comenzar y después, el índigo de las serranías entre el verde de las huertas, que son vergeles en Arequipa. ¡Dulces y plácidas tardes arequipeñas, tan consonantes con sus apasionados y tiernos yaravíes!

Miércoles de Ceniza. Luminosa mañana en Arequipa, acogedora y cordial, donde hasta el aire es cortesía. Mientras en el mundo de la cristiandad el Miércoles de Ceniza significa el olvido de los días de locura, para el indio y su descendiente, el cholo, continúa aún la fiesta en gran estilo, con la ventaja del entrenamiento previo, y en este día se entierra el Carnaval.

Desde la mañana, las «wifalas» — comparsas de músicos y danzarines — bailan y cantan en las lomadas próximas al viejo cementerio. ¿Por qué eligen este lugar para esas fiestas? Allí está enterrada la Chabela, mujer que fuera en demasía dada a la jarana. Al morir, por obra de quién sabe qué metamorfosis, tornóse bienaventurada y, según la superstición de cholos y cholas, acoge benévola las demandas de sus fieles, si así pueden llamarse. Un sentimiento religioso mueve a la multitud a acercarse a esta sepultura, la mejor y más lujosa de todo el cementerio. Gran cantidad de coronas, y los cirios incontables que patinaron la piedra, son prueba de esta devoción popular.

Nada mejor pues, para presidir la fiesta pagana, que la Chabela, quien como la «Telesita» del norte argentino, fueron, realidad la primera y leyenda poética la segunda, y más tarde símbolo de la alegría desbordada y del sentimiento religioso a un tiempo.

La concurrencia de curiosos entusiastas es cada vez mayor, y el baile continúa alegre y sin desfallecimiento. No faltan los vendedores de rosquillas y variados amasijos, licores y sorbetes, amén de serpentinas con las cuales los danzarines gustan de adornarse como quien cumple un rito.

Mientras el bombo marca el ritmo preciso y viril, las guitarras conquistadoras, los charangos mestizos y las pastoriles flautas de caña pueblan el aire de melodías, en las cuales se sorprende el palpitar indígena, latente siempre, que de pronto se manifiesta dominador.

El mismo ritmo, una melodía monótona, casi sin variantes, marca el espíritu de la alegría, un poco tiesa y solemne, de los bailarines, que danzan incansables.

Pero las letrillas ofrecen, en cambio, una variación de matices realmente admirable. Y junto a la cuarteta amorosa se destaca la ingeniosa y la picaresca. Los temas políticos y los hombres de gobierno juegan en estas letrillas importante papel. Hasta los acontecimientos internacionales son comentados sabrosamente, y ni el cura se libra de ser puesto en solfa, con mucha sorna y desenfado. Casi se podría escribir un trozo de historia recopilando cuartetas de carnaval.

> Desde Lima vengo
> A mula apretada,
> Ya llego a Arequipa,
> La ciudad mentada.

He aquí el tema musical, sin otra variante que ser coreado alternativamente por los hombres y las mujeres o en conjunto y cuya estructura es la de la escala pentafónica:



Pero observemos los personajes, curiosa amalgama de variados matices. El cholo y la chola simples, junto al que ya hizo el servicio militar, que viste una capa argelina que desentona con el ambiente. Algunas de las cholas, las más felices, estrenan su amplísima falda de alegres colores, su rico mantón bordado y el coqueto sombrerito, que parece sostenerse por milagro en la coronilla, cubriendo la frente.

Y así como el indio de antaño cifraba todo su anhelo en imitar al amo de casaca bordada, calzón corto y zapatos con hebillas de plata, el de hoy — según observamos en Arequipa — desea parecerse al gran señor vestido de eti-

queta. Pero este deseo lleva siempre en el fondo el ánimo de ridiculizar a quien consideran, salvo casos de excepción, usurpador cruel y amo indigno, ante el cual se inclinan en apariencia, pero conservando en el fondo sordo rencor.

La danza tiene a ratos figuras semejantes a las de las cuadrillas y son muchas las combinaciones que realiza, matizando la música con el canto de las alegres letrillas ya mencionadas. En el aire, el batir juguetón de los pañuelos torna más animado aún el vivo colorido del cuadro.

Un cholo disfrazado de diablo, llevando una gran bandera, atrae la atención de las cholas, y más de una le contempla admirada y ansiosa. No tarda en ocurrir la disputa inevitable de dos damas por el tal galán, quedándose con él la que desde el principio danzaba en su compañía. Naturalmente, tal suceso ocasiona gran revuelo entre los curiosos, provocando sabrosos y alegres comentarios.

Una «wifala» incansable viene primero, luego otra y más tarde otra más, pero jamás sus componentes se mezclan entre sí, pues cierta rivalidad les separa. Los mejor trajeados y la música mejor son los que atraen mayor número de admiradores y curiosos.

Va cayendo el sol, y al lado de las viejas cruces, los danzarines indígenas tejen y destejen las variadas figuras de su danza. El entusiasmo renace constantemente. Largas horas todavía bailarán entre alegres y solemnes.

Lástima grande que con el andar de los años la indumentaria usada para estas fiestas vaya perdiendo su arcaico carácter, mientras el espíritu del indígena sigue aún bien latente.

Pero cuando de regreso nos hallamos de nuevo en la blanca Arequipa, vemos, al lado de una recua de elegantes llamas, marchar al indio descendiente directo del ayer, y, de pronto, como escapada de una película de Hollywood, una criatura esbelta y modernizada pone en el conjunto la pincelada fuerte de un contraste de siglos.



RELIGIOSAS

DOMINGO DE PASCUA EN MÉXICO

Mañanita llena de sol en la dilatada meseta mexicana. Cuando salimos, a temprana hora, la ciudad despereza su sueño, con sus calles y callejuelas llenas ya de criadas madrugadoras, mientras que de las chimeneas, columnas de humo anuncian que la vida recomienza. El aire sutil y suavemente perfumado de los alrededores del magnífico parque de Chapultepec nos promete jornada feliz y llena de gratas sorpresas. Vamos ascendiendo, y dejando a la izquierda el desierto de los Leones, entramos en la bien cuidada carretera que nos llevará al viejo pueblo de San Lorenzo Acopilco.

Los bosques de pinos cantan en la mañana, agitados

por el viento que peina y despeina su pulcritud de árboles ordenados.

Domingo de Pascua. Comienzan en los poblados las bizarras fiestas en honor de Jesús Nazareno.

Salimos de la Venta, y dejando el camino real que conduce a Toluca, encontramos una vieja carretera que termina en San Lorenzo Acopilco. Una bella fiesta nos aguarda, plena de evocaciones encantadoras, de músicas arcaicas de reyes moros y reyes cristianos—y el Diablo en medio de los reyes —, de los caballeros Tigres y de los caballeros Águilas. Van llegando también los arrieros, llevando sus mulas preciosamente enjaezadas, luciendo sus mejores arreos, con sus adornos de blondas, randas y bordados, para llevar sus cargas de ricos azucarillos y bebidas, en son de saludo para agradar al Señor.

La calle única del pueblecito, flanqueada de humildes casitas, es colorida feria donde se expende de todo y para todos. ¡Qué de magníficas lozas rústicas que parecen de la real fábrica de Talavera de la Reina; qué de peinecillos, pendientes y arracadas de lo más vistoso; qué de telas y adornos! Y las comadres, atizando los fuegos, llenan el ambiente de gratos olorcillos de frituras, preparando las buenas tortas y los clásicos tacos para engañar el apetito, más que despierto por la delicia del aire del monte y el mucho andar, el mucho ver y el mucho oír y gozar de la fiesta única, en la que el indio se disfraza de lo que tan lejos está de la modalidad de su propio ser. Enormes recipientes de refrescos de los más variados y vistosos colores, jamaicas y el pulque, paciente y suave en apariencia, como la leche recién ordeñada, pero bravo y peligroso cuando se gusta repetir su caricia.

Las campanas de la iglesia y de la arcaica capilla, que se están mirando cara a cara, se echan al vuelo para anunciarnos que lo bueno comienza, y la fiesta está plena de alegre júbilo, casi panteísta, en la buena mañana de generoso sol.

Había «tianguis» en la plaza, tinglados y cohetes, panes dorados de Toluca, «barbacoa» de la buena y un «mole de guajolote» que válganos Dios.

Rafael Heliodoro Valle, escritor y periodista mexicano, oficia de bastonero o maestro de ceremonia, y a fe que desempeña muy bien su papel.

Banderas por doquier, lazos de cintas y listones decoran la plazuela entre los dos templos, plaza que otrora fuera cementerio, y sobre sus carcomidas y rotas losas, un mundo de feligreses, músicos, cantores y bailarines van y vienen poseídos de gravedad y tiesura.

La ceremonia religiosa está en su apogeo; el templo, colmado de fieles.

Y en la plaza, los indios viejos danzan y danzan, después de haber danzado toda la noche y toda la mañana, mientras los niños, poseídos de gran seriedad, aprenden los graves pasos rituales de los bailes arcaicos. Uno de los viejos pone en el suelo su corona de espejillos, plumas y piedras de colores, como una ofrenda, y el baile continúa su ritmo invariable.

Al terminar la ceremonia religiosa, los fieles pasan a engrosar el contingente de bailarines y curiosos, y empieza la ofrenda pagana de las danzas y los cánticos.

La chirimía y el tamborcillo no callan un instante; guitarras rústicas dan la nota dulce en el conjunto.

Moros y cristianos de la vieja España reeditan sus contiendas; mientras bailan con furor, luciendo sus lentejuelas y sus caballerescos sombreros emplumados — batiéndose en descomunal batalla —, siguen tejiendo sus danzas rituales, frente a la muchedumbre de curiosos que hacen rueda y que anhelan la victoria del cristiano sobre el moro, lo que infaliblemente se produce, quedando de esta suerte contentos los espectadores.

Durante la contienda, parlamentos heroicos se cruzan y dice grave el cristiano: «No dilatéis la contienda, que

mi fe y mi dama me demandan victoria sobre vos y vuestra raza».

Y cada rueda de bailarines es como un clan, venido muchas veces de distantes lugares, atraído por el milagroso Nazareno que en la iglesia se venera. Uno de estos grupos lleva su estandarte, acaso el de más antigua hechura, decorado anacrónicamente con las más variadas figuras: Santiago Apóstol, Moctezuma, la Virgen de Guadalupe, Nuestra Señora de Ocotlán, Nuestra Señora del Pueblito y un buen número de santos y hombres notables. Alguna vez, también leyendas profanas de tiempos pasados. Muchas banderas acompañan a los diversos estandartes, y hasta de Guanajuato, de las montañas lejanas, los mal llamados apaches, ariscos y poco amigos del aparato fotográfico.

Más allá, un grupo con sus cabalgaduras celebra los ritos y las danzas del arriero. Cuadro lleno de color y agreste poesía. Cada animal, primorosamente aperado, cargado de costales de comestibles y ofrendas, adornado con telas bordadas y preciosos calados, es paseado en son de danza por el ruedo. Con un ritual establecido por luenga tradición, se le va quitando, sin dejar de danzar ni un instante, la carga y todos sus arreos. De buen agüero es que el animal, al sentirse libre de los aperos, se revuelque. Una vez que todas las cabalgaduras han pasado por esta ceremonia, los dueños de ellas y sus familiares, en animadas tertulias, comen y beben lo que han traído, para recomenzar las danzas, que van siendo más movidas y animadas.

También nosotros acudimos a lo de doña Micaelita. El «mole de guajolote» está en su punto, amén de otras cosas buenas de la tierra.

Regresamos llevando en los oídos y en la retina un cuadro de luz, de color y de arcaicas danzas con sus típicas músicas y sus cantos; la algazara de los curiosos, los cohetes y los petardos escandalosos y el sonido de las campanas con sus alegres y cantarinos repiques.



AMANCAES

LA TRADICIONAL FIESTA DE SAN JUAN

Lima, la tres veces coronada villa, la Ciudad de los Virreyes, se envuelve coqueta en las brumas invernales, lo que no amengua el carácter alegre y decidor de sus habitantes. Promedia junio y todo el mundo se apresta a festejar el día de San Juan. Y no sólo los pobladores de Lima sino también los de los alrededores como los de serranías adentro harán su viajecito al tradicional y bello rincón de la Pampa de Amancaes.

Esta antigua cuanto sugestiva festividad puede vanagloriarse de los siglos de que data su fundación, casi tan antigua como la de Lima.

En 1549, un acaudalado minero de Potosí decidió establecerse en Lima, la capital del virreinato, que por ser asiento de los virreyes y de la nobleza que doraba sus escudos con el oro de Indias era atrayente por el boato de

sus fiestas cortesanas. Y un tanto por sentimiento religioso como por el ansia de figuración, decidióse a cumplir solemne voto hecho tiempos atrás.

A tal efecto, fundó y mandó construir una capilla consagrada a San Juan de Letrán, que se levantaba en el mismo solar donde ahora se encuentra el templo de Santo Tomás. En dicha capilla de San Juan de Letrán era de rigor la recepción de caballeros cruzados en tiempo del virreinato, y esta solemnidad se realizaba todos los años con pompa y lujo inusitados.

Después de la fastuosa ceremonia concurrían los caballeros, sus familiares e invitados a la Pampa de Amancaes, a festejar, ya en tono profano, el acontecimiento.

Éste es el remoto origen de la colorida fiesta, que a pesar de los siglos perdura aún. Claro está que con el correr del tiempo su carácter ha evolucionado bastante. Y como es de rigor, los viejos se lamentan:

—¡Oh! ¡En mis tiempos de mozo sí que era espléndida y alegre la fiesta de Amancaes!

En época de la Colonia, la fiesta de San Juan de Amancaes era de carácter exclusivamente aristocrático, ya que sólo la nobleza y los altos funcionarios se daban el lujo de poseer buenas calesas y cuadras bien provistas de caballos y mulas de tiro, para concurrir, en alegre y fastuosa romería, desde el día de San Juan hasta el de San Miguel, al pintoresco sitio donde tenían lugar las fiestas.

Más tarde, y ahora más que nunca, la abundancia de medios de transporte ha contribuído a democratizar esta festividad. Pero lo que se ha perdido en exclusividad social ha sido ganado en alegría y color local, ya que ahora todo Lima se vuelca, dicharachera e ingeniosa, a festejar a San Juan.

En plena pendiente de las serranías que bordean Lima se halla la mentada «Pampa de Amancaes», que es como un anfiteatro rodeado de cerros, y se disfruta desde el lugar

de un panorama grandioso. En el bajío, Lima, con sus múltiples campanarios, se divisa como envuelta en una suave bruma, y los cerros adyacentes imponen con sus ríspidos contornos que se recortan audaces en el sombrío firmamento.

Se denominó el lugar «Pampa de Amancaes» porque las primeras lloviznas invernales mojan las laderas, valles y las quebradas, y de los áridos cerros se asiste al milagro de que brotan infinidad de plantas, y antes de crecer las hojas, presurosa, se muestra en su largo tallo la vistosa flor amarilla, como apurada de lucir su hermosura y echar sus aromas a la brisa, deseosa de vivir antes de que el sol y la sequía agoten sus primores. Hasta donde alcanza la vista, la serranías pierden su adustez, se alegran y reina soberana, en sierras y quebradas, la simbólica flor de Amancaes.

Con la debida antelación, el municipio del barrio del Rimac, que está separado de Lima por el río a cuya margen se fundó la capital del Perú, se preocupa de organizar los festejos y diversos concursos para mantener esta vieja costumbre. Rimac, nombre del río murmurador, ya que corre entre peñascales, voz queshua, eufónica y armoniosa, significa: *el que habla*.

Hay, así, concursos de danzas criollas, marineras alegres — tan idénticas en carácter a nuestra zamba —, resbalosas picarescas y tonderos sensuales. Conjuntos vernaculares llegan desde las más apartadas regiones del país, con sus trajes, músicas y danzas arcaicas, plenas de sugestiones, hondas de belleza y de intensa raigambre telúrica.

De Ayacucho, de Cajamarca, del Cuzco, de Cotabamba, cada una, con su tipismo particularísimo de otra edad, presentan la nota recia del ayer que pervive. Los pueblos costeños envían sus embajadas de estudiantinas y orquestas típicas criollas, donde el infaltable cajón realza con su percusión los ritmos que tan bien condicen con las sugeren-

cias pentafónicas de las melodías. Y todos los conjuntos se afanan en prodigarse con la mayor animación posible, para lograr los premios establecidos y conseguir el aplauso de la multitud, que sigue entusiasta el desarrollo del certamen. Además se presentan espléndidos ejemplares de potros y caballos, de visible ascendencia árabe, bien enjaezados a la criolla, con sus jinetes, más criollos todavía, luciendo su baquía y su destreza.

Algunos días antes del de San Juan se preparan las tribunas para la concurrencia y los tablados para la realización de los concursos de música y danzas regionales. Las vivanderas arman pintorescas carpas, adornadas de dibujos y leyendas alusivas e ingeniosas.

Llega el día de la fiesta. Cholas y morenas preparan las suculentas viandas criollas. Las fuentes rebosan de papas a la «huancaina». En los braseros, los palitos llenos de anticuchos se doran en las brasas estimulando el apetito, y el clásico arroz con pato, amén de otros tantos platos lugareños, se ofrecen tentadores. De postre, frutas tropicales surtidas, mazamorra, picarones y manjar blanco. En grandes tinajas o panzudos frascos de vidrio, la chicha de jora hierve su fermento delicioso, pero harto travieso en sus consecuencias. Chicha morada y otros tantos brebajes harán subir de punto el entusiasmo reinante, tornándolo en jocunda y bulliciosa alegría.

Y en la mañana del 24, grandes y pequeños se aprestan entusiastas a gozar de la fiesta y de un día de campo. Saliendo de la ciudad, por pintorescos caminos se asciende al lugar. Bajo el cielo gris, las serranías se alegran con el vivo colorido de los vestidos de las mujeres, y un mundo de personas busca sitio cómodo para presenciar los certámenes musicales, coreográficos y las habilidades hípicas.

No sólo las tribunas rebosan concurrencia, sino los cerros vecinos se cubren casi de rumorosa muchedumbre, que sigue con evidente interés el desarrollo de la fiesta.

Por doquier se escuchan alegres aires de danzas. Suenan claros y alegres los «tonderos» del norte del Perú. La «marinera» limeña, más cadenciosa y suave, pero llena de sugestiones amorosas, se expande insinuante. Los golpes rítmicos de los bombos indígenas y el «cajoneo» de las orquestas criollas acentúan la nota viril, y el ambiente está saturado de música y rumores de cantos y gritos jubilosos.

Pero lo que predomina son las «marineras», que no es la cueca boliviana y menos aun la zamba argentina, ni la cueca chilena, teniendo, sin embargo, todas ellas analogías y puntos de contacto. Antes de la guerra con Chile denominábase en el Perú «chilena», como también se nombraba nuestra zamba en algunas regiones del norte argentino, pero después de tal contienda fué llamada «marinera».

Las quenas — dulces, tiernas y quejumbrosas — lloran lejanías que sugieren sensación de infinito, pero atenúan su melancolía los rasgueos alegres de los charangos mestizos, de las guitarras criollas y los melodiosos sones de las arpitas rústicas. Al igual que en las orquestas típicas del norte argentino, el bombo y la caja son instrumentos imprescindibles, ya que marcan y acentúan el ritmo. Pero en la costa peruana, vale decir, donde impera el criollismo, es un vulgar cajón, muchas veces el corriente cajón de kerosene, el que hace las veces de bombo.

Mas es preciso oír un buen ejecutante de cajón; entonces es cuando surge la evidencia de que el vulgar cajón de kerosene es el instrumento imprescindible en los bailes costeños y de jarana. Dice una vieja copla:

— ¡Toquen polca, habrá maulón!
— ¡Qué polca ni qué mazurca;
cuando un limeño está en turca,
no hay más polca que el cajón!

El ejecutante se inclina con amor sobre su «instrumento», usando las manos para la percusión. Pero la forma de golpear es sumamente variada. Ya con la mano cerrada,

con la muñeca, a palma abierta, con los dedos, en distintas maneras de tamborilear, ya en el borde o en el centro, a uno u otro costado; así, la diversidad de matices es evidente. Por eso, un limeño que se estima:

> Hasta con los pies repica
> si oye guitarra y cajón.

Hay que oír a don Pancho Graña, gran señor limeño, percutiendo el cajón, para comprender todo el partido que saca de éste un buen ejecutante.

Los oídos no se cansan de escuchar ni los ojos de mirar. Gimen los dulces y nostálgicos yaravíes arequipeños. Los típicos huainitos y las jocundas y viriles cashuas de las sierras traen remembranzas del ayer; un intencionado tremolar de pañuelos que subrayan una marinera y se confunden con las hondas multicolores, primorosamente tejidas por los indígenas, que es arma temible, adorno y tierno lazo para tejer bellas figuras de danzas y enlazar con ella a la compañera.

Fenece la tarde y la concurrencia se dispersa, restando los que se disponen a seguir la jarana la noche entera.

Los que regresan llevan grandes ramos de amancaes, que se marchitarán en un jarrón, como añorando la inmensidad del panorama agreste de las serranías donde nacieron al aire y la luz.





UNA "CUECA" DE A OCHO

Andando por tierras de Bolivia, pude presenciar en Oruro, en diciembre de 1929, una ceremonia y fiesta de gran colorido, en la que junto con el culto de la cristiandad el nativo amalgama supervivencias de su ancestral paganismo.

A la espera del instante en que iba a realizarse el acto, oyóse de pronto el sonoro y persistente llamado del bombo. Sin demora, pues no quería perder un solo detalle, corrí, tanto como lo permitían los 3.400 metros sobre el nivel del mar, hasta llegar al atrio espacioso de una hermosa y vieja iglesia colonial, donde iban a reunirse los promesantes.

Desde las alturas de las rojizas serranías que rodean la ciudad de Oruro descendía la procesión, trayendo el santo en unas pequeñas andas. Al golpe acompasado del bombo acercáronse poco a poco. Venían precedidos del «alférez», un personaje revestido de gran solemnidad, de andar rígido. Llevaba en las manos una vara de tamaño más que regular, con mucho adorno de plata y oro, repujado y labrado pri-

morosamente. El vivo poncho, que llevaba terciado y sujeto con lujosos «tupos»(1), iba todo recubierto de alhajas de esos metales preciosos, y a su lado marchaba su compañera, también recubierta de abundantes adornos de «tupos» y otros dijes.

Los acompañantes, vestidos con sus coloridos trajes, tan caros al indígena, especialmente a las «collas», seguían la marcha a tono con el alférez, un poco tiesos y solemnes, actitud que se acentúo durante la ceremonia religiosa celebrada en el interior del templo.

Una vez terminado el protocolo del rito cristiano, salieron al atrio, depositaron sobre una mesa las andas con el santo, y allí mismo, acompañados del violín y el bombo, entonaron una especie de himno religioso que por sus palabras bilingües y su modo tonal denunciaba su parentesco con algunas remotas canciones pentáfonas. Este himno fué el último detalle del acto religioso que los reunía, porque inmediatamente después, una «cueca» vivaz y alegre, como lo son en Bolivia, invitaba a la danza.

Y observé una para mí curiosa modalidad en la manera de danzar esta cueca. Bailaban ocho parejas: los hombres formando fila a un lado, y en el otro, las mujeres. La danza se desenvolvía con brío; los hombres marcaban pasos vivaces como si quisieran insinuar un zapateo, y las mujeres jugueteaban donosamente con sus faldas multicolores. Finalizada la primera parte de esta cueca, el alférez y su compañera, que habían desempeñado el papel de cabecera de fila, cruzaron con premura por entre las dos hileras de danzantes, provocando el jaleo y las voces de alegría y entusiasmo de sus compañeros, mientras éstos, con los pañuelos de vistosa policromía castigaban a la pareja, que pasaba

---

(1) «Tupo», curiosísimo adorno de metales preciosos, en forma de cuchara cuyo mango se utiliza como prendedores en las batas y ponchos de las mujeres indígenas y las cholas.



a ocupar el último puesto de la doble fila. La concurrencia hacía rueda, batía palmas, y la alegría fué tornándose por momentos más desenvuelta y ruidosa, al seguir las alternativas de la juguetona persecución de los protagonistas.

Inmediatamente, una nueva cueca desgranó la gracia de su ritmo y melodía cautivantes. Al terminar, la pareja que quedó primera repite el paseo del alférez y su compañera, con la consiguiente algarabía y castigo de los pañuelos de los demás. Y así, la danza se repite ocho veces, hasta

que el alférez y su dama vuelven a ocupar el lugar inicial, quedando colocados en la misma forma en que comenzaron la original y pintoresca danza. Era de ver cuando alguna pareja resultaba remisa en acudir al sitio predestinado cómo se acentuaba el castigo de los pañuelos y hasta qué grado subía el holgorio.

Con esto se dieron por satisfechos. Ya le habían cantado y bailado al Señor. Iniciaron entonces el retorno al hogar distante. Los músicos atacaron un nuevo aire musical alegre y cantarín, que concluyó con la tiesura y solemnidad del arribo, porque el regreso, con el alma entonada, se hizo por las calles cantando y danzando con indescriptible alegría.

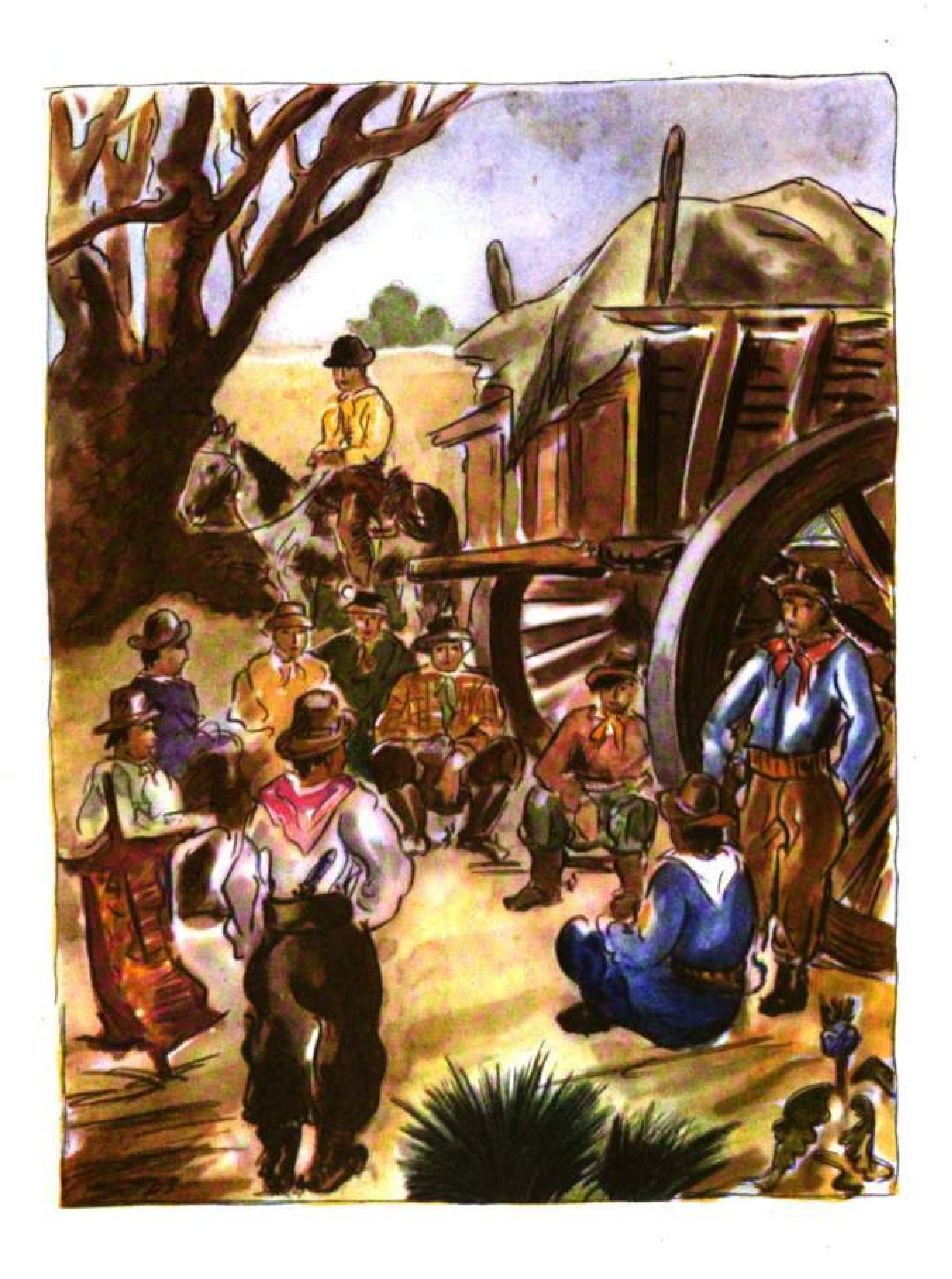
Y cuesta arriba, cuesta abajo, llenando el ambiente de contento y bullicio, fuéronse alejando, mientras el «buum, buum» del bombo iba repercutiendo en las lomadas, hasta que la alegre caravana se perdió en un repliegue de la serranía.

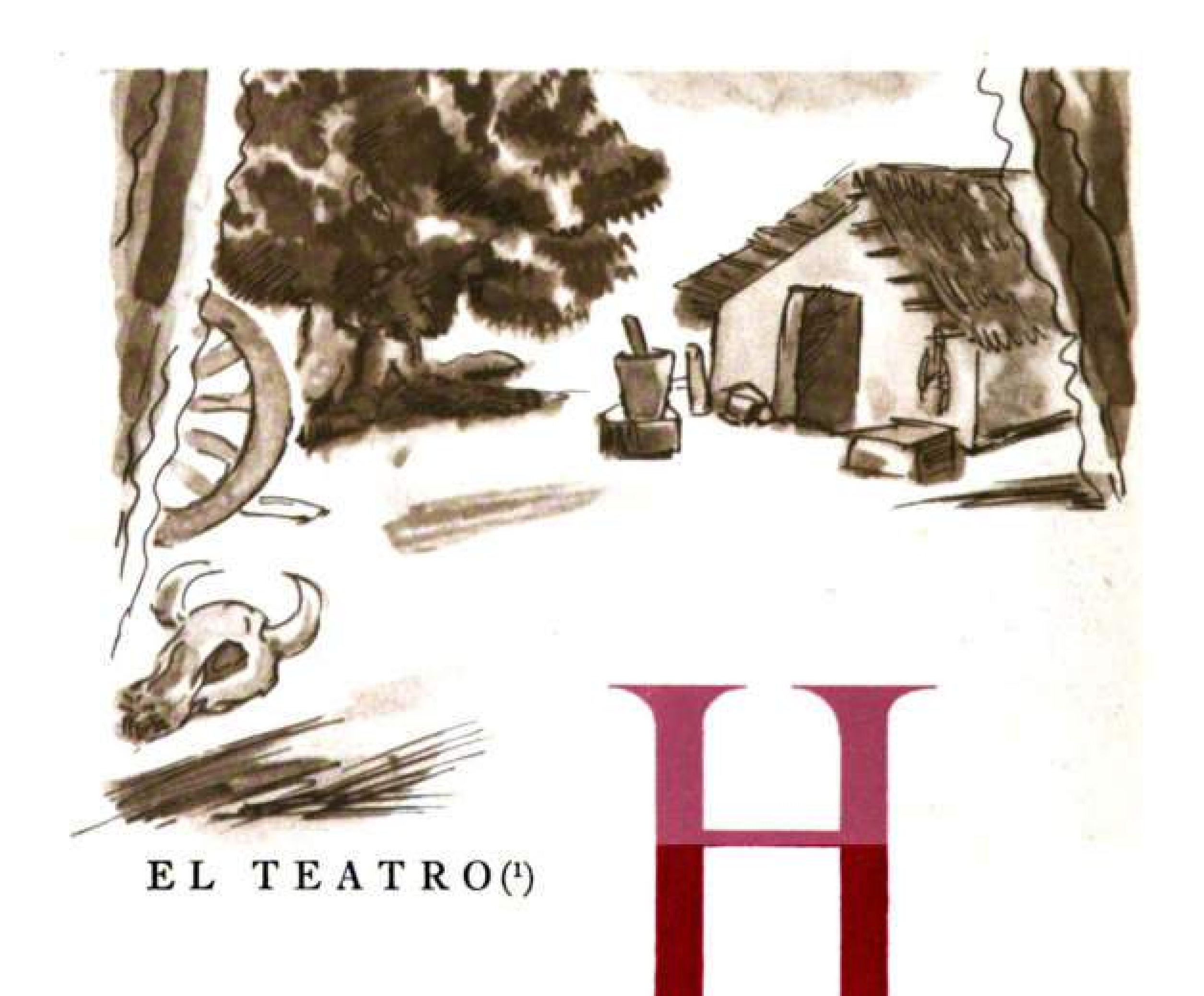


CAPÍTULO SEXTO



EL FOLKLORE EN EL ARTE





EL TEATRO[1]

Han corrido más de tres lustros desde el día en que, alentada por la invitación perentoria de aquel gran espíritu que fuera don Estanislao S. Zeballos, ocupé por primera vez una tribuna ilustre, para convertir en acción pública la tarea realizada silenciosamente en el estudio y la búsqueda de los elementos constitutivos de nuestro folklore.

Lo que hasta ese entonces no había sido más que el culto individual del arte autóctono, es decir, el amor por cultivar y conservar aquello que era base indiscutible de nuestro patrimonio artístico y racial, convertíase de pronto en la necesidad de propagarlo, de asumir su defensa como medio de preservar ese tesoro, reclamando la atención de todos si no queríamos exponernos a perderlo irremisiblemente. La tribuna del Instituto Popular de Conferencias me brindó en aquel entonces esa magnífica oportunidad, punto de partida de una intensa y sostenida labor que he venido realizando hasta el presente, sin desmayo, movida por un impulso de protesta al comprobar la desfiguración y el engaño en que iba cayendo nuestra música nativa. Ahora es el Instituto Nacional de Estudios de Teatro el que me distingue con el ofrecimiento de su tribuna, para que me ocupe de los elementos teatrales del folklore nacional, tema éste que provocó mi interés en otra oportunidad y me ocupé en exponerlo en forma más directa y objetiva cuando llevé al teatro, como espectáculo, diversas manifestaciones del arte de América. Por eso atribuyo a mi presencia en este escenario un significado análogo al de aquella lejana ocasión. En aquel entonces, las manifestaciones de nuestro folklore habían sido poco menos que olvidadas; nuestra capital era totalmente ajena, indiferente, impermeable a los puros sones de la tierra; sólo se cultivaban aquí una que otra expresión de ascendencia pampeana, pero ¡cuán desfiguradas en su esencia y en su forma! Eso no era folklore, ni siquiera un matiz auténtico, representativo de una región determinada del país; eso estaba demasiado lejos de lo puro; no era otra cosa — valga el dicho vulgar — que hechura de gauchos de carnaval... Del

---

(1) Conferencia pronunciada por invitación de la Comisión Nacional de Cultura en el Teatro Nacional de Comedia, el 25 de abril de 1938. Tema: «Elementos teatrales en el folklore».

norte argentino, tan rico en sugestiones, en colorido, parecía no conocerse nada. En algunos casos, cuando no la indiferencia era un marcado desdén lo que se observaba por nuestra música, dentro del abigarrado cosmopolitismo ciudadano.

Teníamos, pues, esta curiosa situación: de lo poco exhibido como argentino, no iba más allá de una adulteración; de lo más serio, pintoresco y lugareño sabíase poco o nada de su existencia. Curioso fenómeno sólo explicable en un centro de aluvión. Un pueblo que no cantaba ni sentía su música, desconocedor de sus propias danzas; esa música y esas danzas que constituyen la fisonomía espiritual de un pueblo.

Hoy vengo a acercarme a los animosos constructores de nuestro teatro, para formularles idéntica reclamación. Si el teatro es escuela y reflejo de las costumbres, si a través de un teatro puede hacer acto de presencia lo característico de un pueblo, ¿qué nos impide darle preferencia a lo exclusivamente nuestro, donde existen tantos elementos nobles de inspiración?

Comprendo la inquietud de la hora y comprendo más aun el confusionismo presente. Hágome cargo de cierto desdén por lo regional, lo simplista; pero hágome cargo también del error que encierra el desdeñar lo nuestro para acoger, un poco deslumbrados, el artículo de importación, cuando todavía no hemos trabajado con amor el propio patrimonio, olvidando cómo por el expediente de lo nacional se llega a la universalidad. Y es seguro que conociendo bien lo nuestro, amándolo, descubriríamos esos elementos que el artista, si es tal, logra transportar a una elevada jerarquía, y cómo de lo viejo y de lo permanente es posible alcanzar la manifestación de un arte nuevo, moderno y de inconfundibles caracteres. Pero para ello hay que tener, primero, muy cerca del corazón y muy dentro de nuestra comprensión todo eso que es capaz de promover la emotividad estética.

Cuando en mi pueblo tucumano, y en otros que recorrí luego del norte argentino, fuí espectadora y actora de las fiestas campesinas, descubrí bien pronto el sentido teatral que animaba a las mismas, un sentido teatral no ausente en las canciones y danzas. Y comprendí que no sin razón había escrito Eduardo Schuré, al referirse a las danzas populares, que «el instinto natural conduce a los hombres a este género de arte primitivo, pues por todos lados la alegría de vivir se manifiesta por el movimiento rítmico del cuerpo, que llega hasta la pantomima». Ya en otra oportunidad, desde la tribuna de la Universidad de Chile, pude decir como una síntesis de lo que más tarde ampliaría en un estudio publicado en *La Nación*, que «en el arte popular todos los elementos contribuyen a realizar el espectáculo. Así, en las danzas populares, la música marca el ritmo, el movimiento, subrayado por la palabra que pone intención; la luz y el colorido de las vestimentas crean el ambiente dentro del marco de la naturaleza — el escenario —, y los bailarines, con sus gestos expresivos — la mímica — determinan la acción. Todas las artes, reunidas en una amalgama perfecta, cooperan a la más bella y compleja expresión de conjunto, que es en definitiva el ideal de lo puramente teatral, esencia de la armonía del teatro griego y hoy preocupación dominante del teatro moderno».

Nuestras danzas populares constituyen un rico venero del cual es fácil extraer muchas sugestiones de gran valor y provecho artístico. Pero salvo contadas excepciones, no merecieron un estudio a fondo, y por eso no se ha sabido advertir su importancia y su profundidad. Tampoco se descubre un señalado interés por conservarlas como documento del folklore, manifestación artística de raigambre racial, condenada, al parecer, a encaminarse hacia el olvido.

En cambio, si alguna vez se las recuerda es para presentarlas como algo exótico, desfiguradas en su estructura

originaria, con fines exitistas, pero absolutamente divorciadas de la verdad. Pareciera que nuestro arte popular desempeñara para los argentinos el papel de Cenicienta en relación al de los demás pueblos de la Tierra, cuyo significado, en sus comienzos y en lo esencial, no difiere de aquello que plasmara la *edad lírica* de los helenos al singularizarse por la reunión acabada de la danza, la música y la poesía, nacidas casi simultáneamente y unidas desde la infancia hasta la madurez de la tragedia, consideración esta última que ha movido la pluma autorizada de escritores como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones. ¡Y qué fácil resulta comprobar en nuestras danzas primitivas la existencia de los elementos primordiales del teatro, no sólo por las pantomimas que corporizan los danzarines, sino por el subrayado de las coplas en la intención que le dan éstos!

Uno de los aspectos más notables de las danzas argentinas es la diversidad de su valores como expresión de arte, como sentido de la vida, de ética, de representación genuina de la personalidad del nativo, síntesis, podría decirse, de su idiosincrasia personal y colectiva, lo que demuestra, sin duda alguna, el profundo sentido telúrico y psicológico que anima a la danza. La cortesía, donaire y virilidad del hombre crean el clima donde la compañera, con el máximo recato y la máxima gracia, coquetea y huye de los avances del varón, para mostrarse luego rendida a la fuerza y delicadeza del compañero. Tan marcados son estos rasgos nobilísimos de nuestras danzas, que no hace mucho, la crítica francesa los destacaba elogiosamente al juzgar la interpretación de una bailarina tan exquisita como La Argentina, cuando poco antes de su muerte danzó en París algunos de nuestros bailes. Es que la celebrada artista supo identificarse con el espíritu, la esencia y el significado de cada una de esas danzas, y en lugar de desfigurarlas so pretexto de una caprichosa estilización, las animó dentro de la más absoluta fidelidad, imprimiéndoles la gracia de su arte in-

imitable. Antonia Mercé lograba así, en virtud de la verdad artística, presentar a otro pueblo la idiosincrasia del nuestro, haciéndola comprender y aplaudir por el vehículo de la danza argentina.

Entretanto, nosotros, aquí, en nuestra propia casa, vemos cómo se ofrece a la curiosidad cosmopolita lamentables remedos de esas danzas, desprovistas de sus elementos más puros y nobles. Y lo peor, porque hiere más hondamente nuestro sentimiento, es comprobar que al desdibujarse aquellos rasgos salientes de lo genuinamente auténtico, de lo criollo, entran en auge acoplamientos impropios y absolutamente ajenos a su fisonomía racial y a su condición campesina. De ese mismo proceso de desfiguración no ha escapado el teatro ni la creación musical cuando se ha querido inspirar en lo folklórico, deficiencia que, para ser honrados y sinceros, sólo proviene del desconocimiento. En uno y otro caso se ha explotado lo exterior y lo directo, y se llegó a mezclar elementos de otro origen, los cuales, al emparentarse, vinieron a vulnerar la verdadera idiosincrasia de lo nativo. De las costumbres, del lenguaje, que son fisonomía y medio de expresión bien definidos de las distintas regiones, se hace una mixtura, que ya conspira contra la verdad o ya sirve para presentarnos con rasgos impropios. Y así llegamos a este presente: lo auténtico, el arte puro, noble y sencillo de nuestros mayores lo miramos como a algo desconocido, y sólo aparece como arte popular una muestra falsa y caricaturesca. No escapa a esta conclusión algún otro intento de llevar lo nativo a escenarios de mayor jerarquía o a manifestaciones musicales de más aliento.

Tampoco en estos casos está ausente lo inverosímil. Y es que, con el pretexto o el sano afán de ennoblecer el folklore se le desfigura o se le extranjeriza. No será posible acercarse a la obra absoluta si no se repara en el error inicial y si no se llega al convencimiento de que, para realizarla, es

menester sentirse identificado con la expresión autóctona, como si se tratara de una parte o de un todo de nuestro ser.

La observación de lo teatral en nuestro folklore me fué tentando cada vez con mayor fuerza, hasta hacerme vislumbrar la posibilidad de un ensayo. Mi primera realización en ese sentido se concretó a la filmación de una película dedicada a señalar el significado de nuestras danzas nativas, significado del que era posible obtener un argumento o asunto. En ese entonces, ayer casi, faltaba el poderoso auxiliar que es hoy el cine parlante y sonoro, y hube de animar con mi voz y mi guitarra aquello que no podía transmitir la representación de la película muda. Pero lo teatral de nuestras danzas realizó su cometido, pues no sólo los pueblos de la Argentina, sino los del extranjero, vieron, al conjuro de esas escenas animadas, un arte de representación que les cautivó, descubriendo dos interesantes detalles: lo artístico y lo racial. Las directas observaciones proporcionadas por esa película — valioso material para la formación de un museo de arte folklórico y que bien valdría la pena de reproducirla hoy para embellecerla con los progresos de la técnica — hiciéronme contemplar la posibilidad de llevar al teatro las expresiones de nuestro arte tradicional. La idea no tardó en concretarse y pronto se unieron a mi empresa dos espíritus animados del mismo fervor artístico y nacionalista. Manuel Gómez Carrillo, el músico, y Alfredo Guido, el pintor, aportaron su entusiasmo y la experiencia en sus respectivas artes, y realizamos el primer intento con aquella compañía denominada Arte de América. En este otro intento volvió a colocarse en primer término el interés teatral, cuanto había de substancia teatral en nuestro acervo popular. Luego, los decorados, con estilizaciones de motivos indígenas de nuestra América, demostraron no sólo la riqueza, la existencia de una personalidad propia que acusa lo autóctono, sino

también las grandes posibilidades ofrecidas al artista interesado en crear un arte de verdad. Fué aquello un alarde de regionalismo y una adaptación a las normas del teatro de hoy.

Si el marco resultó sugerente, la esencia de ese teatro, representada en las danzas, en la música, en las escenas compuestas sobre las leyendas, jugó su papel preponderante en la armonía del espectáculo. El primer intento estaba hecho; se cumplió así el propósito de demostrar todas las posibilidades que ofrecía tan rico material para ser utilizado en la formación de un teatro que quisiera nutrirse en el folklore argentino y, por extensión, americano. A nosotros nos bastaba con lo hecho. No nos permitió llegar a más lo exiguo de nuestro capital, pero quedaba el precedente, quedaba «una experiencia» que alguna vez habrá de ampliar y completar el cine moderno y el escenario.

Voy a tomar como ejemplo una danza, el *Pala-Pala*, para descubrir primero su sentido teatral y luego esas posibilidades de teatralización de que hablaba. Esta danza, de carácter mestizo y por lo mismo bilingüe — queshua y castellano —, representa al cuervo en procura de su presa. El bailarín simula con su poncho las alas del animal y sus movimientos tratan de asemejársele. Obsérvese detenidamente el simbolismo de esta danza. La presa es la mujer, quien a su vez, consciente de la simulación *teatral* del compañero, le sigue en la pantomima con idénticos movimientos. Es la eterna comedia del amor que se metamorfosea de mil maneras para lograr su triunfo final. Haciéndoles marco y completando la acción, simúlase que están allí presentes a la espera de la fiesta que se presume, puesto que habrá

boda y la consabida jarana, una serie de invitados de los cuales va pasando revista la letrilla que dice así:

Pala-Pala pulpero
Chuña soltero,
ampatu cajonero
Atoj guitarrero
ycacu tacanero
hualu flautero
caray-puca tucumano
huiñi salteño.

La traducción y significado son los siguientes: El cuervo es el pulpero: un chuña soltero asiste al baile; el sapo cajonea, es decir, toca la caja; el zorro toca la guitarra; el jilguero canta; la tortuga toca la flauta, y el tordo salteño es otro de los invitados.

Con los elementos que ofrece esa danza, presentamos en la compañía de Arte de América una teatralización estilizada, de acción directa. Los danzarines presentáronse vestidos a la usanza tradicional, pero reemplazando el poncho del hombre con las alas rígidas del cuervo, exornadas con dibujos que reproducían motivos indígenas. Las personas que aparecían desempeñando el papel de simples espectadores, entraban a tomar parte en la acción jugando la personificación de cada uno de los diversos animales que van desfilando en la letrilla. Haciendo semicírculo a la pareja de bailarines, cada una de ellas simbolizaba el personaje a su cargo por medio de una especie de escudo en el que aparecía, estilizada, la figura del animalillo, y su «acción» escénica iba sujeta a la indicación oportuna del verso. De una danza aparentemente tan simple, pero de «substancia» y sentido teatral, obtuvimos un espectáculo de gran visualidad, de magnífico colorido y, sobre todo, de certera comicidad. Airosa réplica al *Chantecler* de Rostand formulada con una sencilla danza del folklore argentino.

Con este ejemplo, uno entre mil, no es menester ahondar mucho para comprender la verdad expuesta por un teórico y práctico del teatro como Evreinoff, cuando habla del instinto teatral que se advierte en cada manifestación de la vida, en ese instinto de transformación o metamorfosis de los seres animados. En la danza simple que me sirvió de ejemplo, está latente el arte monocefálico, que es teatral; en su ampliación, el arte policefálico, que es estético.

Como el Pala-Pala, gran número de danzas argentinas son, por su fondo y su forma, pequeños poemas, dramas, comedias en los cuales sólo basta la intención de los danzantes encargados de subrayar el sentido que las anima, para que se advierta su carácter, ya sea amoroso, picaresco o de fino donaire. La Firmeza, por ejemplo, es un poema amoroso, fina y gráficamente expresado en el movimiento de los danzarines, una muestra del donaire gauchesco.

Acontece con nuestras danzas que, por no conocerlas, por no sentirlas hondamente, las miramos superficialmente sin preocuparnos por el profundo sentido humano que encierran y el sentimiento teatral presente en ellas. Cuanto he dicho de las danzas podemos aplicarlo a las canciones, argumentos comprimidos, capaces de proporcionar al comediógrafo, a la vez que el asunto dramático, el tesoro característicamente nativo del lenguaje. Una canción norteña dice del tipo racial, y de su léxico, lo suficiente para localizarlo en su región y clima, lo mismo que una pampeana, para definir al hombre del Sur: muestras acabadas de lo representativo de cada región del país, con su tipismo y peculiaridad personalísima.

En mis primeros años escuché y aprendí, de viejos cantores nativos de mis pagos norteños, unas bellas cancio-

nes indígenas construídas con las tres notas del acorde perfecto mayor. Y recuerdo que cuando años más tarde, por encargo de la Universidad de Tucumán, Manuel Gómez Carrillo recopiló y anotó esas canciones, provocaron un gran interés entre los pocos estudiosos del folklore. Estas primitivas y sencillísimas expresiones del cancionero indígena son entonadas en distintas circunstancias, y resumen en una danza, o pantomima, el *instinto* y el *sentido* teatral. Una ronda de hombres y mujeres danzan y van cantando en coro las coplas.

De pronto, una sola voz, en algunos casos la del galán querendón, se eleva y entona su copla; la moza responde, y el coro vuelve a reforzar la acción destacando la amorosa o intencionada pretensión del galán. Así como éste, muchos otros argumentos se utilizan según sea el motivo elegido para dar pretexto a esta canción-danza. Pero hay algo más: a ese instinto teatral bien señalado se une un significado panteísta. En el centro de la ronda, una moza, que bien pudiera encarnar el espíritu opimo de la tierra, ofrenda, en un momento dado, el licor autóctono a los danzantes, principalmente a los cantores que se destacaron por su gracia o aguda intención.

Preocupada por el significado y el interés múltiple despertado por estas canciones de tres notas, se avivó en mí la curiosidad por conocer su origen remoto y racial.

Indagando prolijamente, encontré en una región serrana del Perú otras canciones de idéntica estructura tonal. Según mi opinión, esta manifestación artística del norte argentino puede ser una supervivencia, o que guarda estrecha relación con el arte wanka, cultura que floreció antes de la era de expansión incaica. Por diversas circunstancias, parece más que probable — seguro casi — el hecho de una incursión de los wankas por tierras que ahora pertenecen al norte de nuestro país. Hoy, los restos de ese conglomerado racial habitan en una región serrana que, por su encanto



natural, los conquistadores denominaron Jauja, desfigurando así su nombre indígena, cuya fonética era muy parecida. Por muchos detalles se advierten diferencias particulares entre ese núcleo y los queshuas de los alrededores, siendo en la actualidad el idioma dominante el de los últimos.

Hemos hablado de nuestras canciones, música y danzas. Pero en relación al tema que tratamos, queda aún otro aspecto, una veta riquísima para explotar. Me refiero a las leyendas.

Nuestro folklore en materia de leyenda nada tiene que envidiar a los demás. Las hay algunas de procedencia indígena, mestizadas otras por influencia del conquistador al aportar elementos nuevos de enlace entre las diversas razas, y las hay también del período inicial de la Colonia, acusan-

do, desde luego, la influencia del trasplante, pero con rasgos visibles de adaptación.

Citemos una de ellas a título de ejemplo en relación con nuestro tema. Entre las muchas leyendas del norte argentino, existe una, muy conocida en Santiago del Estero, denominada la leyenda de la Telesita, a la cual podemos catalogar como propia de la región, pues en mis pacientes búsquedas por el norte, por Perú y Bolivia, muchas veces origen de nuestras leyendas norteñas, no me fué dado encontrar nada que tuviera parentesco ni analogía de origen.

Esta leyenda atribuye ciertas condiciones supraterrenales a la Telesita, y se ha convertido en rito o costumbre. Una persona que pasa por un mal trance, apuro o enfermedad, formula una promesa a la Telesita. El cumplimiento de dicha promesa consiste en la realización de un baile; pero no se trata de un baile corriente, sino de un acto de fe y reconocimiento a un ser superior, especie de espíritu jocundo interesado en proporcionar el bien a quienes lo invocan y le rinden culto, y sólo recibe, en cambio de su beneficio, la ofrenda de un baile, en el que deben reinar el canto y la alegría como único rito. Como la Telesita simboliza el espíritu de la alegría, carece de forma exterior representativa; entonces se coloca en un sitio de honor la imagen del santo de la devoción del promesante para darle al acto un carácter religioso, confirmándose, con este curioso procedimiento, esa mezcla del sentimiento religioso — influencia del conquistador — y de los resabios de los ritos indígenas, curiosa amalgama que se observa en casi todas las ceremonias de ascendencia aborigen. La imagen del santo se adorna con flores, se alumbra con velas y preside la fiesta profana. El promesante atiende por igual al santo y a la concurrencia, y todos se sienten animados por el espíritu de la Telesita, fuente de máxima alegría y satisfacción, el que, según la creencia, se presume que llega

y se posesiona de todos con el fin de animar la fiesta y también de darse el gusto de divertirse con ellos. ¿Esta costumbre, proveniente de una antiquísima leyenda, no resulta en el fondo una verdadera representación teatral?

¿No vería en esto el comediógrafo elementos para una sugeridora «representación» escénica? ¿No advierte el músico los elementos primordiales constitutivos de un magnífico y colorista *ballet*?

Dije al comenzar cómo descubrí el aspecto teatral de las fiestas y ceremonias campesinas y de ciertas costumbres. Por ejemplo, *el velorio del angelito,* del cual encontré una manifestación casi idéntica en la campiña mexicana; *el topamiento,* vieja reminiscencia de una costumbre queshua, que en Catamarca perdura adaptada a las características lugareñas y que consiste en el encuentro de dos comitivas que acompañan respectivamente a los personajes que van a unirse en compadrazgo, lo que da motivo a una colorida ceremonia llena de detalles pintorescos; *la minga,* también de ascendencia queshua, tarea de recoger en comunidad la cosecha colectiva, y que, al terminar, culmina en una fiesta en la cual los símiles de Baco, Pan y Eros reinan de común acuerdo.

Si nuestros hombres de teatro, animados de un espíritu constructivo en lo que a lo nacional se refiere, quisieran acercarse a la fuente pura de nuestro folklore y se propusieran crear, por medio del instrumento artístico, un teatro típicamente argentino, además de hallar un rico venero en nuestro primitivismo, hallarían material para satisfacer la más exigente de las fantasías. Y lograrían un doble objetivo: el de hacer revivir el ayer en toda su verdad y orientarse hacia una expresión de arte argentino y americano.

Hagamos extensiva esta invitación al poeta, cuyo estro se inspira en la parla del pueblo, y al músico que quiere captar sus sones.

Poesía, música y teatro que en otras latitudes tuvieron representantes excelsos, porque supieron inspirarse con amor en las fuentes puras del arte nativo. Pero insisto en lo que llamaría el *leit-motiv* de mi prédica y de mi afán por despertar en las diversas capas sociales ese interés por lo nativo, mas a condición de que se conozca a fondo nuestro tesoro folklórico; que se esté familiarizado con él, sentirlo, para que no se le desfigure o se le vulnere. Sólo así será posible construir un arte representativo, porque estará basado en la verdad. Una obra nacional y artística.





LA PINTURA

UN RECONSTRUCTOR DEL PASADO

¿Si el músico, el dramaturgo y el escritor de hoy tienen una pródiga fuente de inspiración en el material folklórico, qué magnífico y rico elemento de composición no hallará en ella el artista pintor? Al «asunto» para sus creaciones que le proporcionan las leyendas, las supersticiones, las costumbres de ayer — que aun superviven —, las danzas mismas con la diversidad de sus figuras, de indumentaria, etc., únese el colorido originario del gusto indígena, cuyas combinaciones y matices le dan también su carácter propio, su «estética». Esa inclinación al adorno llamativo y vistoso lo tuvieron todas las naciones indígenas que poblaron el

suelo de América, y en las que alcanzaron un mayor grado de cultura, la armonía de esos colores todavía mueve nuestra admiración. La «industria» textil, puesta al descubierto con las tumbas y las obras de cerámica de remotas edades, lo atestigua. En el noroeste argentino, por ejemplo, para no mencionar sino lo más cercano a nosotros, los diaguitas-calchaquíes han dejado pruebas de las vestimentas llamativas de sus doncellas, de sus collares formados con piedras de colores, de la preferencia de los hombres por sus penachos de plumas policromas y de otras prendas en las que predominaba su marcada inclinación por esos tonos vivos y brillantes y notablemente combinados.

Por comprobaciones que he podido realizar en más de una ocasión, tengo para mí que entre las manifestaciones características del arte, las que más pronto llegan y se internan en nuestra sensibilidad son aquellas que reflejan un aspecto del folklore. Es como si el factor humanidad vibrara más fácilmente con lo que se relaciona con el pasado; como si algo remoto y olvidado emergiera repentinamente; como si lo ancestral, dormido en la subconsciencia, reviviera reminiscencias legendarias, sentimiento y emociones de pretéritas edades.

Felizmente, entre los artistas argentinos, esa preocupación por plasmar sus obras con alma de profunda raigambre nacionalista, buscando la forma de expresar los aspectos más característicos de la raza nativa, ha tenido y tiene sus cultores. En ese brillante núcleo bien ocupan hoy un lugar de avanzada Gramajo Gutiérrez, Bermúdez, Alfredo Guido, Güiraldes, Bernaldo de Quirós y otros, pintores que al perfilar cada uno su personalísima modalidad crean a la vez una pintura inconfundiblemente argentina.

Entre los artistas modernos que se han dado por entero a fijar en su obra todo cuanto puede haber de bello, sugerente e ilustrativo en el folklore de su patria, destácase el pintor peruano Francisco González Gamarra, cuya labor,

rigurosamente orientada, adquiere un señalado relieve, no sólo en su faz artística sino también, y esto es lo fundamental, en las inapreciables reconstrucciones históricas de alto valor documental.

Este artista, que ya realizara exposiciones con gran éxito en París y Nueva York, merece ser conocido especialmente en América por esas magníficas reconstrucciones pictóricas de las grandes ceremonias del incanato, en las que es posible admirar, por su fidelidad — en la que no encontraría reparos que oponer el más versado historiador —, la magnificencia de los ropajes de los emperadores incásicos, de los trajes sacerdotales, de las vestimentas de las ñustas. En cuanto a exactitud, lo mismo puede decirse, para valorarlo, de los rasgos faciales de tipos característicos de las diversas regiones del Tahuantinsuyo.

Todos estos personajes se mueven y viven en el paisaje único del Cuzco y sus encantados alrededores, grávidos de historia y de leyendas milenarias, en la transparencia purísima del aire de la altura, con su cielo de una diafanidad maravillosa, donde la luz juega coloreando las nubes de matices admirables y de suprema belleza.

González Gamarra es cuzqueño y sus antepasados lo son también, desde el tiempo de la Colonia; por lo tanto, no es extraño que se haya compenetrado de tal modo de la belleza del paisaje, del misterio de su luz, del emocionante encanto de volver a la vida del arte lo que ha tiempo feneció. Conocedor profundo de la cerámica incásica, se ha servido de ella para reconstruir en su máxima verdad histórica los personajes de otrora y sus fiestas y costumbres tan llenas de poesía eglógica al par que de litúrgica grandeza. También en sus cuadros se puede admirar la reconstrucción de los edificios de la época, del Templo del Sol y otros grandes monumentos que tanta importancia adquieren en la historia de la cultura y del arte de los queshuas.

Naturalmente, este pintor expresa sus motivos artístico-históricos de modo que, sin discrepar con la severidad del arqueólogo, atraigan e ilustren al profano. Esta fórmula conceptual la define así González Gamarra: «arte queshua expresado en español», lo mismo que decir, en otro orden, «arte regional» expresado en el idioma universal de la pintura clásica, ya que la modalidad pictográfica y decorativa de los incas tenía sus propias características y modo de expresión.

Apasionan también a González Gamarra los motivos del Cuzco español o colonial y el boato de las grandes ceremonias religiosas del Corpus o de Semana Santa, trasladados en acuarelas magníficas que dan prueba de su talento y capacidad interpretativas. Pero si toda esta labor es suficiente para considerarla como un valiosísimo aporte del arte del pintor peruano, queda por señalar una profusa serie de acuarelas en las cuales el artista ha apresado tipos y trajes autóctonos que están en camino de desaparecer. Es admirable la prolijidad del artista en esa captación destinada a servir, por vehículo de la expresión del arte, de motivo de estudio para el etnólogo. Frente a cada una de estas acuarelas, fácil es para el conocedor determinar el lugar de origen de sus personajes; tan nítidos y precisos son los rasgos característicos y los matices raciales como su indumentaria regional. En esto, que pudiera llamarse la faz costumbrista en la obra de González Gamarra, los tipos son creados con gran sinceridad y el colorido es notable, y las tonalidades de las telas de las vestiduras son de fidelidad documental. Hace derroche de color y lo armoniza con el tono cobrizo de los personajes, creando un conjunto de gran efecto visual.

En las reconstrucciones del pasado, la impresión grave y solemne que ha marcado en algunos de sus personajes es digna de ser destacada como un acierto indiscutible. Así, la figura del sacerdote de la «Plegaria de Willac Uma»,

notable composición, aparece poéticamente iluminada por la luz de la luna, recurso que le imprime a su rostro intensa fuerza emotiva.

En «Ccoscco-runa» — hombres del Cuzco —, los personajes acusan en sus acentuados rasgos fisonómicos la vida interior que les anima, y se destaca la diferencia de las vestimentas de los dos personajes centrales, pues mientras el uno viste un poncho corto de dibujos menudos, en el otro, tal prenda es larga y de listas y grecas peculiares, detalle éste que, unido al de los rasgos de cada personaje, demuestra claramente su procedencia distinta. En el «Inca-Warachi», cuadro de gran importancia decorativa, demuestra el autor su facilidad para colocar armónicamente innumerables personajes, haciéndoles conservar a cada uno su propio relieve, en una escena que se singulariza por su vigor y majestad. Muestra de su acierto en el manejo de la luz es «Himno al Sol», otra notable composición en que la luz matinal y las nubes y celajes de la aurora proporcionan magnífico fondo a los solemnes personajes.

Estas manifestaciones, en las que el valor artístico se aúna a la historia y a la tradición de un pueblo de origen legendario, contribuyen a mantener incólume el sentimiento de la nacionalidad y a provocar la admiración por la tierra que substentó tan notables y destacadas culturas autóctonas. Es más interesante y constructiva aun esta labor en estos momentos de tan intensa inquietud, de búsqueda y hasta de desorientación, porque se nutre en fuentes nobles y porque ofrece la posibilidad de un arte propio que, si de algo ha de ser tributario, lo será de su propia esencia. Ahí están las estupendas culturas andinas

del pasado para servir de aliento a este naciente arte del presente.

Para llegar a poseer un arte propio, hay que comenzar por el conocimiento de lo genuinamente nuestro, procediendo a la reconstrucción del arte del pasado para que surja magnífico el nuevo espíritu que ha de animar el arte sudamericano del futuro.



CAPÍTULO SÉPTIMO

EL FOLKLORE Y LA ESCUELA





AYER Y HOY

El silbato de la locomotora, anunciador de la partida, acreció mi emoción. Ya no era un sueño, un anhelo, volver a visitar el rincón de mi infancia. Dentro de un par de horas, por el mismo recorrido realizado tantas veces en los años de la niñez, llegaría a Simoca, mi pueblo natal.

Finalmente iba a satisfacer mi ansia incontenible de

tomar nuevo contacto con las gentes, con la música y hasta con los árboles, viejos amigos, todo tan profundamente grabado en el sentimiento y el recuerdo. Sentir de nuevo el espíritu de la tierra, ese espíritu que se fundió en el mío, orientó mi vida y nunca me abandonó en mi largo peregrinaje por países extraños; volver a escuchar los cantos de cuna — de puro sabor indígena — que arrullaron mi sueño y la plácida alegría de la infancia; escuchar las mentas de aquellas fiestas del carnaval lugareño, colorista, de sabor arcaico. Volver a escuchar aquellos sones, de raigambre secular, o las letrillas cantadas en queshua por el violinista que sabía marchar al frente abriendo la procesión de la patrona del pueblo, la Virgen de las Mercedes. Entrar de nuevo, absorta, después de largos años, renovando la impresión de entonces, en la modesta iglesita donde me bautizaron y aprendí a musitar las primeras oraciones... Volver a Simoca, el pueblo tucumano, mi punto de partida en la vida, ya dejaba de ser un sueño. Iba por fin, a convertirlo en realidad.

Pensaba en todo eso, en la cosecha que iba a realizar en cuanto lograra acercarme a los cantores lugareños, herederos, seguramente, del rico bagaje de don Hipólito Lobo, el músico popular desaparecido, el viejecito que con su arpita campesina me dictó, cuando niña, todo aquello que recibiera de sus mayores; pensaba en cuánto iba a espigar en la mies olvidada, que, por gustarla en los años primeros, no permitió exprimirla en la máxima esencia, y pensaba también en lo necesario que resultaba en estos momentos de confusionismo, de desfiguración de las formas más puras y auténticas de nuestras danzas y músicas nativas, cuando no de injusto olvido, volver a sus fuentes, afirmarse en lo que hasta ayer era lo verdadero, lo indiscutible, porque era lo real y viviente, lo que dice más que ciertos archivos o presuntuosas elucubraciones de teórica reconstrucción.

Camino de mi pago iba marchando. En una parada del tren subió a mi coche un ciego con su guitarra.

Un cantor popular, me dije no sin alborozo; una avanzada que me salía al paso a pocos kilómetros de mi Simoca. El cieguecito templó su instrumento, comenzó con un *aire de milonga* y cantó una letrilla de un autor extranjero. Le interrumpí porque no era eso lo que yo deseaba escuchar como primer son que me llegara de mi terruño.

—¡No! ¡Eso no! Cante algo de estos pagos...

El cieguecito obedeció y comenzó otra cosa, algo que quería ser una *zamba*, pero en realidad no era más que una página de factura ciudadana de corte radiotelefónico. No me resultó muy halagüeño el encuentro, pero ya pasaría esa desagradable impresión en cuanto hallara a los cantores de mi pueblo.

Mi impaciencia se calmó al prometerme la dulce emoción de encontrar la tonada de la tierra. El episodio del cieguecito era un detalle. Tal vez había olvidado o desconociera los cantos pretéritos o los había cambiado por los que difunden tan generosamente los micrófonos porteños. Y se calmó más esa impaciencia mía en el momento del arribo al pueblo.

¡Mi pueblo! Ahí estaban las casas familiares a mis ojos, los árboles amigos. Aquéllas se me antojaron empequeñecidas; éstos estaban mucho más crecidos. Mis plantas hollaron el senderillo, el mismo de ayer, como en afán de caricia, y fueron mis primeros pasos hacia lo que fuera la casa paterna. Bordeando el camino, en los palenques, aguardaban las cabalgaduras a sus dueños, entretenidos en las «trastiendas» de los almacenes, después de haber realizado sus compras del día, despachándose algunas «mañanitas». Iba reconociendo las viejas casitas y enterándome de las

nuevas que, por lo presuntuosas, parecían intrusas. Así llegué hasta la iglesia, donde entré. Era como si buscara en ella un rebautismo... Se realizaba en ese instante una misa de difuntos. Desde un rincón seguí la ceremonia hasta que salieron los deudos y la pequeña nave quedó desierta. El monaguillo apagó las velas y junto a mí se hicieron la soledad y el silencio. Con ojos enturbiados por las lágrimas — ¡cómo renacía de pronto un mundo de recuerdos! — fuí reconociendo sus modestas paredes, su arquitectura simple y primitiva; los sencillos altares, los santos, los adornos que deslumbraron mi niñez. Todo estaba igual, pero con más años en cada cosa. Luego, peregrina emocionada, forastera en mi *patria chica*, salí para buscar el solar paterno y la casita donde nací. La primera había desaparecido para dar lugar a un moderno edificio destinado a las oficinas del Banco. Mi pueblo iba en progreso. La otra era un montón de ruinas; el recuerdo de lo que fué una casa. Mis pasos se dirigían hacia la escuela. Iba sin darme cuenta de que se me observaba. ¡Como para pasar inadvertido un forastero entre las gentes del lugar!

Allí estaba lo que fuera mi escuelita, pero ahora me encontraba en presencia de un amplio edificio, dotado de comodidades y de todo aquello que hubiera sido un lujo en la época en que yo aprendía las primeras letras. Bañada por un sol deslumbrante y ardoroso, se alegraba con el bullicio de los niños a la terminación de las clases. Y allí mi «incógnita» quedó develada. No resultó ajena a ese descubrimiento la vigilante atención del cura párroco, que había venido observándome sin que yo lo notara. Fué él quien amablemente se me acercara después de haberme reconocido y dijera a las niñas y a la directora quién era la visitante. Ya dejaba de ser la peregrina para sentirme otra vez atada a los afectos y también a la recordación, porque me llevaron hasta un ángulo del lugar donde se levanta la escuela, la nueva escuela, donde me mostraron

un pino que se yergue hermoso y altivo y que mis manos plantaron en mis años infantiles.

¿Y mi maestra? ¿Qué había sido de la «señorita Amalia?». Minutos después estaba en presencia de ella, de la maestra nunca olvidada. Fuerte todavía, aunque paralizada un poco por la emoción del encuentro, fué ella la que me llevó más intensamente al mundo del recuerdo. ¡Ah, las travesuras, las reprimendas, los consejos, las fiestas del colegio, en las cuales ya pretendía ensayar los aires campesinos en una guitarra criolla, guitarra que más tarde había de convertirse en escudo y bandera de mi credo nativo!

Si esto era caricia para el espíritu, no era todo lo que yo buscaba.

— Vamos a gustar unos tragos de aloja. Vamos a escuchar a los cantores del pueblo.

Y hubo que buscar ambas cosas en su lugar natural: el despacho de bebidas. Y mientras saboreaba la bebida, gustada antes a hurtadillas y permitida al ser «más crecidita la niña, pero siempre que no fuera muy fuerte», llegaron dos cantores, hombres jóvenes, de vestimenta muy ciudadana. Templaron y tocaron... Sí, pero fueron valses de ese tipo llamado *criollo*, tangos, páginas en boga aquí y allá. ¿Dónde estaban las voces puras de mi tierra? ¿Dónde las danzas que habían dado fama y prestigio a los mozos y viejos del lugar? ¿Quién había seguido las huellas de don Hipólito Lobo y de aquellos músicos populares que fueron fuente inagotable de lo nuestro? El nombre del viejo músico, del más mentado, no lo recordaba nadie. Con él había desaparecido el ayer sin dejar nada en los que le precedieron. Con él se habían ido los músicos que



cultivaban el acervo sagrado de los mayores; ya no alegraba nadie como ellos los regocijos campesinos. Los viejos murieron y los jóvenes sólo gustaban de repetir, de copiar, las melodías bastardas transmitidas y difundidas por las emisoras de la metrópoli.

¡Con cuánta pena hube de alejarme del lugar, cuna de mis afanes nativistas, fuente pura en la que bebí el primer sorbo del más acendrado amor a los sones de la tierra! Experimentaba en ese instante el mismo desconcierto sufrido al abrir un receptor, en ocasión de mi regreso, y comprobar el grado de «infidelidad» artística a que día a día nos lleva la radiodifusión. Ya no se trata de un deliberado olvido de lo auténtico, sino de algo que es mucho más grave y doloroso. Es el avance que ha logrado ese poderoso medio de difusión para imponer sus modalidades matando lo que más debiera cuidarse, porque es parte primordial de nuestra nacionalidad. Ya no quedan fuentes

de origen o de información; ya no representa nada salir en peregrinaje por tierra adentro para darse a la búsqueda de las expresiones más legítimas del arte autóctono; porque todo eso lo aventó la radiodifusión. Ha logrado destruir lo esencial. Y lo ha logrado de tal manera que hasta hace peligrar cualquier intento de «reparación», o hace que quienes estamos empeñados en mantener vivo ese «fuego sagrado» resultemos cultivando lo exótico, cuando es precisamente lo exótico lo que ha venido a determinar el desalojo de lo verdadero.





FUNCIÓN DE LA ESCUELA

No es ésta la primera vez que me ocupa el tema; por el contrario, ha constituído una preocupación dominante en mí desde que comprendiera, en toda su extensión, el problema de nuestra música folklórica en relación al medio. Lo insinué ya en mis primeras conferencias; lo amplié en artículos periodísticos; pude continuar insistiendo acerca de lo mismo en otros países, México, por ejemplo, en cuya escuela República Argentina, como en actos patrocinados por el gobierno de esa Nación, ofrecí conferencias y recitales consagrados a los escolares. Doce mil niños de la capital de México escucharon los cantos argentinos, asistieron a la exhibición de una película dedicada a mostrar nuestras

bellezas y riquezas y las genuinas expresiones de nuestras danzas.

He dicho de la existencia de un problema folklórico en relación al medio y trataré de explicarlo, para demostrar sucintamente el papel que en su solución, tan necesaria por su proyección nacionalista, puede y debe jugar la escuela.

El medio — pude observarlo cuando, hace años, abandoné mi solar provinciano para allegarme a la gran ciudad —, si no hostil, resultaba indiferente a las manifestaciones de nuestras cosas puramente nativas. Muy pocos sabían de ellas y eran menos quienes las cultivaban, las comprendían y las amaban. En este «conglomerado cosmopolita» que es nuestra gran ciudad, los puros sones de la tierra eran una voz extraña, un fenómeno posible de advertir en las diversas capas sociales, que, agravado, se comprueba hoy mismo, a pesar de un auge engañoso.

En ese organismo de aluvión, lo extranjero, lo exótico, tenía carta de ciudadanía en el pueblo, pero este pueblo no comprendía que venía ahogando su propia voz, acallando su música, permutando sus danzas, perdiendo, en suma, su fisonomía y su contenido argentino. El interior contaba poco en el ritmo acelerado y fácil a la penetración de lo extranjero; las bellezas de nuestras cosas lugareñas no lograron la resonancia lógica y natural en ese organismo social trabajado por gustos y modas importados, y mientras esto último íbase convirtiendo en lo corriente, por inconcebible contraste, lo nuestro era desalojado y caía en el olvido.

¡Qué grande era la diferencia, qué notable el contraste con lo observado en el interior, donde en cada hogar argentino se rendía culto a lo tradicionalmente nuestro!

Confieso que no quise resignarme ante esa comprobación, y fué así cómo el culto de un arte, que pudo ser para mí motivo de satisfacciones personales, creí necesario convertirlo en una sostenida labor destinada a llamar la

atención sobre el valor de nuestro acervo artístico, comprendiendo la importancia que representaba su resurgimiento, al conquistar el interés de generaciones que lo desconocían.

¿Por qué me interesó y me preocupó la escuela? ¿Por qué me interesa y me preocupa ahora?

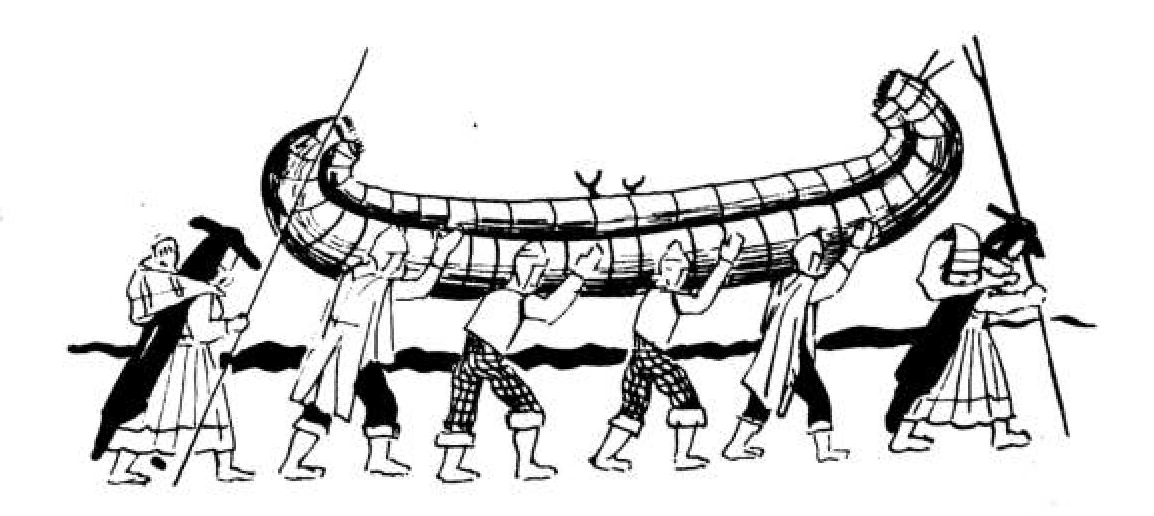
Porque vi en ella ayer, como lo veo ahora, el vehículo más importante para una seria y sólida reconstrucción del espíritu nacionalista en ese aspecto de nuestro arte autóctono. En la escuela, se ha dicho tantas veces, se forma la mentalidad del niño, se despiertan y orientan sus sentimientos, se afina el espíritu de la nacionalidad. Siendo así, ¿qué mejor laboratorio que la escuela para este experimento fundamental y básico? El concierto, la conferencia, las campañas periodísticas pueden lograr la atención de algunos, es cierto; pueden despertar el interés de los estudiosos, conseguir que alguien, escritor o músico, se sienta atraído por igual anhelo; pero con todo eso queda mucho por hacer. Queda la masa, la enorme mayoría, a la cual no basta ni es suficiente una simple noción sino que es menester educar, enseñar, ofreciéndole el camino más simple y directo, y para la cual no siempre está expedita la sala de conciertos o el teatro.

Para alcanzar ese fin, el de volver a identificar al pueblo con su música y sus danzas nativas, la escuela resulta el desiderátum. Enseñarles a los niños con preferencia las diversas expresiones de nuestro folklore musical haciéndoles cantar nuestras canciones, ejercitándoles en nuestras danzas para que las animen en sus fiestas escolares, en sus reuniones del hogar, sería la mejor contribución a su difusión y la mejor obra de argentinismo.

Recuerdo que cuando realizaba mis sesiones de folklore en las escuelas, solía relatarles a los niños cómo llegó a despertarse en mí esta pasión por nuestro arte tradicional. Concurría a la escuelita campesina donde aprendí las primeras letras, un viejo agricultor del lugar, don Manuel Suárez. Tenía a la sazón 103 años y, a pesar de eso, era aún ágil de cuerpo y de mente lúcida. Apeábase de su caballito y con íntima satisfacción entraba en la escuela, donde era recibido en jubiloso coro por todos los niños. Su visita era como un regalo para nosotros porque nos relataba acciones gloriosas de la epopeya libertadora de Belgrano. Él había conocido muchos hombres del lugar que tomaron parte en episodios guerreros y concurría a la escuela a darnos una clase de historia patria. Él mismo era un trozo viviente de historia, y resultaba emocionante ver al anciano inflamando de sagrado fuego patriótico nuestros corazones infantiles.

Pero había aún otro motivo que hacía quererle. Cuando no había lecciones de historia patria, era yo la peregrina que iba hacia el viejo maestro, y poniendo una guitarra en sus manos obligaba a sus dedos, entorpecidos por los años y el rudo trabajo, a recordar viejas tonadas que él aprendiera de sus mayores. Y ya fuera hablando de patria o haciendo escuchar viejos cantares y aires de danzas de la tierra, que son también trozos sagrados de historia, el viejo Suárez, con su estampa recia de aborigen, vive en mi memoria y en mi obra.

Pasan los años y la historia se repite. Un día me llegó una carta de Bahía Blanca. Un niño, un escolar del año 24, hoy hombre de provecho, me recordaba que en aquel entonces había asistido con sus compañeros a una de mis fiestas de folklore. Y al escucharme de nuevo al cabo de esos años me confesaba alborozado, que desde aquel entonces había aprendido a querer y gustar nuestro folklore. Había herido tanto su sensibilidad, le había descubierto



nuestro arte un panorama tan insospechado, que ahora era uno de sus más fervorosos cultores. El escolar de ayer agradecía esa lejana sesión de arte argentino que escuchara en su niñez, lo mismo que hoy agradezco yo fervorosamente al viejecito cantor de mis pagos.

He aquí dos pruebas de la misión y del alcance de la escuela en esta obra por lo nuestro.

Dije alguna vez, y conviene repetirlo ahora, que un programa escolar de difusión de música nativa, seriamente orientado y mejor realizado, constituiría una obra de buen gobierno.

Ayer, en el interior del país, en sus lugares originarios, se conservaba el culto de esas tradiciones, porque lo puro no había sido adulterado, pero hoy sucede este hecho curiosísimo: desde la ciudad, ajena como lo fuera al arte nativo, nace una especie de auge por algo pretendidamente folklórico, por algo que se le parece y que no es lo auténtico sino una lamentable desviación, un «modo» ciudadano y caprichoso en el que las excepciones son muy contadas. Y esa expresión ajena a lo verdadero y puro invade el interior del país y logra imponerse a lo genuinamente nativo.

Solamente aquellos que abrevaron en las fuentes de sus mayores, los más viejos, saben resistir esa invasión. Véase si es serio este mal; compruébese hasta dónde puede destruir las raíces de nuestra savia nacional. Por eso, si veía ayer en la escuela un medio de conservar, de construir, veo hoy, un medio de preservar, de salvar ese tesoro.

Es indudable el papel positivo reservado a la escuela en esta tarea de reconstrucción. Buena parte de nuestros niños provienen de hogares formados por extranjeros. Es lógico comprender que carecen en sus primeros años de eso que con toda propiedad llamaríamos «clima» argentino.

Escuchan una lengua extraña; conviven costumbres ajenas; se identifican con modalidades diversas, y es así cómo los primeros cantares, oídos y aprendidos en la infancia, provienen de sus familiares. Cierto es también que la maravillosa fuerza de este «crisol de razas», que es nuestra Argentina, influye luego en ellos, más aun en cuanto realizan su entrada en la escuela, primer paso del niño hacia las diversas formas de la sociabilidad y modalidades del medio. Y es en la escuela donde comienza a comprender y a amar las cosas de nuestro suelo, al impregnarse con la canción patria, que hará vibrar para siempre todas sus fibras. ¿Por qué, entonces, no preocuparse en hacer lo mismo con la música autóctona, con las danzas genuinamente argentinas? ¿Por qué no hacerlo si hay en nuestros bailes tanta gracia y delicadeza?

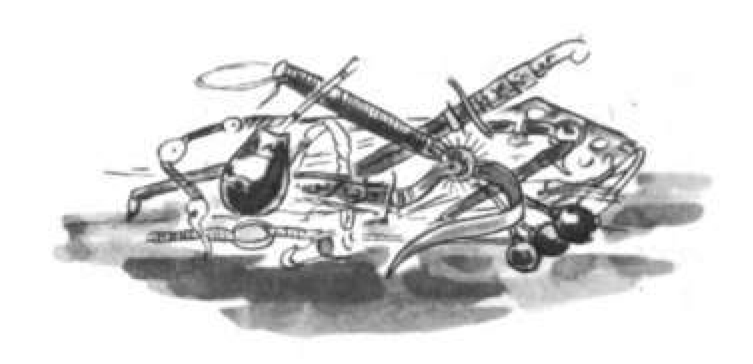
Cuanta prueba aislada se hizo en ese sentido, sirvió siempre para proporcionar un intenso regocijo espiritual. Nuestros niños se interesan vivamente por las danzas argentinas, se afanan por aprender sus distintas figuras y es

de ver la seriedad puesta en la ejecución de las mismas, cuando afanosamente intervienen en la preparación de sus fiestecitas escolares. De observaciones directas, apuntadas en distintas ocasiones, se obtiene el mismo resultado: demuestran empeño por aprenderlas, y las figuras de las danzas les cautiva. Es que por su natural carácter y por cuanto pueda haber en ellas de influencia de la tierra, las figuras mismas de las danzas avivan en el niño su donosura de varón, y se prestan para las primeras expresiones de recatada coquetería en las mujercitas. Hay mucho de expresivo, de delicado, de sana intención en las mejores manifestaciones de los bailes nativos. Tan cierto es esto último, que no pasó inadvertido para la crítica extranjera, cuando al conocer algunas de ellas expresó que «bien advertíase la idiosincrasia de un pueblo que tan gallardamente traducía lo mejor de su espíritu por medio de la danza».

Recordemos exclusivamente lo del terruño, aquello que canta y baila el nativo, lo que nos dejaron los primitivos troveros de nuestras sierras y pampas como expresión del alma argentina, una herencia de poesía y de lirismo que es, y debiera ser, parte de nuestro espíritu, porque es raigambre de la nacionalidad. Cuidar este tesoro fué la preocupación constante de mi vida, tanto allá, en el solar provinciano, como en la ciudad, donde el contacto y la sugestión de lo exótico influye para apagar o desfigurar las voces del decir nativo.

Los pueblos que aman su música, mantienen sus tradiciones y conservan intacto, sin influencias extrañas, el tesoro del pasado, son los que jamás verán en peligro su sentimiento nacionalista más puro y efectivo. Ya lo dijo nuestro gran Avellaneda: «los pueblos que olvidan sus tra-

diciones pierden la conciencia de sus destinos». En la esencia de este magnífico concepto hallé la inspiración y la fuerza para emprender esta cruzada en pro del arte nativo de mi patria, que si fué orgullo y satisfacción para mí en tierras de América y Europa cuando lograba conquistarle las simpatías de públicos extranjeros, se convierte hoy en ardua tarea por reafirmarlo para defenderlo de la emboscada que le tiende la desviación o lo importado.

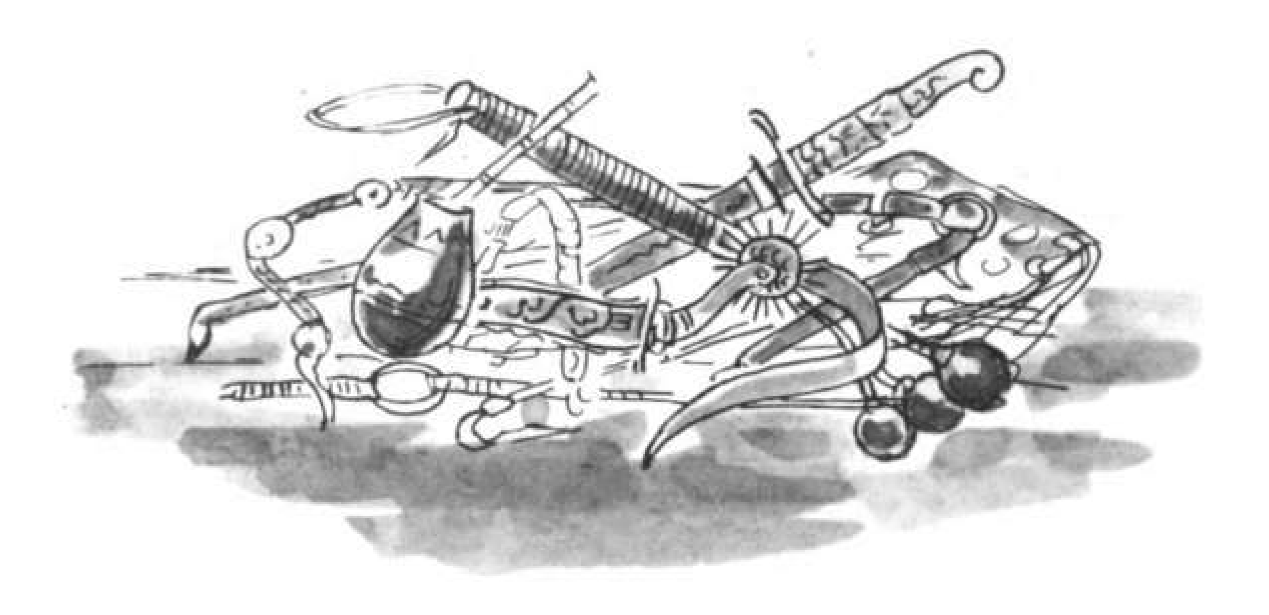


ÍNDICE



ÍNDICE

ÍNDICE DE LÁMINAS



ÍNDICE DE LÁMINAS



▲

PARA
LA COM-
POSICIÓN
TIPOGRÁFICA
DE ESTE LIBRO
SE EMPLEARON CA-
RACTERES COCHIN, FUN-
DIDOS EN MONOTIPO, E
INICIALES CAPITULARES AL
EFECTO DIBUJADAS. SU TEXTO
FUÉ ESTAMPADO EN PRENSAS DE
IMPRESIÓN TIPOGRÁFICA; SUS ILUSTRA-
CIONES, A DOS Y A CUATRO COLORES, EN
MÁQUINAS OFFSET, EN HUECO-OFFSET. LA
PRESENTACIÓN DEL MISMO FUÉ PROYECTADA,
PREPARADA Y EJECUTADA POR PERSONAL ESPE-
CIALIZADO DE LA CASA JACOBO PEUSER LTDA., PATRICIOS
567, BUENOS AIRES, DONDE QUEDÓ TERMINADA LA
IMPRESIÓN EN LA PRIMERA DECENA DEL MES DE
MAYO DE 1941. DE ESTA PRIMERA EDICIÓN HAN
SIDO IMPRESOS: 30 EJEMPLARES EN PAPEL
VERGÉ — COLOR ACREMADO —, DE 160 GRS.
EL M², NUMERADOS DEL I AL XXX;
30 EJEMPLARES EN PAPEL VERGÉ
— COLOR AZULADO —, DE 140
GRS. EL M², NUMERADOS
DEL XXXI AL LX, Y 3.000
EJEMPLARES EN PAPEL
EVENSYDE OFFSET,
DE 160 GRS. EL M²,
NUMERADOS
DEL 1 AL
3.000.

▼


Original from
INDIANA UNIVERSITY

